<36608325870010

<36608325870010

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 242ª/62

1446/2

1/881285θ

1864 b

Charis

oder

Ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten

von

Friederich Wilhelm Basilius von Ramdohr
aus Hoya

vitam impendere pulchro

Zweyter Theil

Leipzig
im Verlage der Dyckschen Buchhandlung
1793.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt der Bücher.

Im zweyten Theile.

Siebentes Buch. Von dem Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künsten Seite 1

Achtes Buch. Von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerey 79

Neuntes Buch. Ueber das Schöne und die Schönheit in der Bildhauerkunst und einigen andern mit

ihr verwandten Künsten, welche mit stereomatisch runden Körpern nachbilden Seite 217

Zehntes Buch. Von dem Schönen und der Schönheit in den Schattirungskünsten 320

Siebentes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künsten.

Erstes Kapitel.

Die bildenden Künste sind solche, welche durch sichtbare todte Körper, welche sie hervorbringen oder anordnen, auf uns würken.

Alle schönen Künste suchen ihren Zweck dadurch zu erreichen, daß sie entweder durch sichtbare Gegenstände, oder durch hörbare, oder durch beydes zugleich auf uns würken.

Diejenigen, welche durch sichtbare Gegenstände auf uns würken, liefern uns entweder sichtbare todte Körper, oder sichtbare lebendige Gegenstände. Diejenigen schönen Künste, welche durch sichtbare todte Körper, welche sie hervorbringen oder anordnen, auf uns würken, werden die bildenden genannt.

Zweytes Kapitel.

Alle bildenden Künste schaffen entweder das Würkliche nach, oder bilden es nach. Das Würkliche heißt hier so viel als der Inbegriff sichtbarer Körper, welche nach den Kenntnissen, welche wohlerzogenen Menschen eigen zu seyn pflegen, Begriffen von dem Wesen und der Bestimmung ihres Aeußeren unterworfen sind.

Man nenut dieß Würkliche auch Natur.

Alle bildenden Künste schaffen entweder sichtbare würkliche Körper nach, oder ahmen sichtbar würkliche Körper nach. Würklich heißt hier so viel als Natur, und Natur heißt hier der Inbegriff von sichtbaren Körpern, die entweder nicht das Werk des Menschen, und von ihm nicht bearbeitet sind, oder, wenn sie es sind, ihm zum nützlichen Gebrauche, zur Abhelfung seiner Bedürfnisse dienen. In beyden Fällen aber muß ihr Aeußeres Begriffen von ihrem Wesen und ihrer Bestimmung nach den Kenntnissen unterworfen seyn, welche wohlerzogene Menschen im Durchschnitt davon zu haben pflegen. Z. E. ein Haus ist sowohl in der Natur als ein Baum. Ich weiß so gut wie das erste gestaltet ist, und wozu es da ist, als ich es von

dem Baume weiß. *) Nur mit dem Unterschiede, daß das Aeußere bey Körpern, welche von Menschen geschaffen oder bearbeitet sind, und zu einem nützlichen Gebrauche dienen, das Aeußere sich gemeiniglich aus der Bestimmung allein erklären läßt, daher man denn mit dem Begriffe ihrer zweckmäßigen Einrichtung, oder ihres zweckmäßigen Baues, gemeiniglich den Begriff ihrer Wahrheit, oder der charakteristischen Merkmale, woran sie von andern ihrem Aeußeren nach ausgekannt, und nach Gattung, Art und Individualität unterschieden werden, zugleich vollendet.

So kann ich mir die Form eines Tisches, eines Gebäudes, einer Axt u. s. w. beynahe ganz aus ihrer Zweckmäßigkeit erklären. Hingegen die Form eines Baums, einer Pflanze kann ich mir nicht ganz daraus erklären.

*) Versteht sich, nicht wie der Botaniker, sondern wie jeder wohlerzogene Mensch. Der Baum ist da, um Früchte, Schatten, Brenn- und Bauholz zu liefern, den Vögeln zur Behausung zu dienen und so weiter.

Drittes Kapitel.

Unter den nachahmenden bildenden Künsten giebt es decorirende Künste und eigentliche nachbildende. Nur mit diesen beschäftigt sich der Autor. Es sind solche, welche sichtbare todte Körper nach specifiken Vorbildern in der Natur hervorbringen, um dadurch das Wesen und die Bestimmung eines schönen Kunstwerks selbstständig auszufüllen. Es giebt drey Hauptarten derselben: Mahlerey, Bildhauerkunst, Schattirungskunst.

Wenn nun die schönen bildenden Künste diese sichtbaren natürlichen Körper nachahmen, so nehmen sie ein specifikes Ganze unter denselben heraus, stellen es zum Vorbilde vor sich hin, und liefern den Schein des würklich existirenden dergestalt wieder, daß die Möglichkeit der Verwechselung unter gewissen Umständen und Lagen geahndet wird. (Vergleiche drittes und viertes Kapitel im sechsten Buche.)

Wenn die schönen bildenden Künste nachschaffen, so stellen sie eine ganze Gattung brauchbarer Körper vor sich hin, z. E. Behausungen, Fruchtgärten, Gefäße, Geräthschaften, nehmen die Merkmale der Zweckmäßigkeit ihrer äußern Form zu ihrer Bestimmung davon ab, und brin-

gen ein neues Individuum hervor, welches aber sie (diese Merkmale nämlich) unter solchen Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form (vergleiche das vorige Kapitel in diesem Buche) wieder liefert, daß wir diese sichtbaren Merkmale der Zweckmäßigkeit, getrennt von der würklichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen. (Vergleiche drittes und viertes Kapitel im sechsten Buche.)

Ein schönes Gebäude ist ein Individuum, das zu der Gattung der Behausungen gehört. Es trägt sichtbare Merkmale der Zweckmäßigkeit seines Aeußeren zur Ausfüllung der generischen Bestimmung an sich. Es hat ein Dach, Wände, Balken, deren Gestalt es zeigt, daß sie zum Beschirmen, zum Tragen u. s. w. bestimmt sind. Aber da sie sich unter Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form darstellen, (z. E. mit einer Kuppel, Säulen, Rüstiken u. s. w.) so werden wir sogleich darauf geführt, daß wir hier die sichtbaren Merkmale der Zweckmäßigkeit auch getrennt von der würklichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen können, folglich daß wir nicht darum allein das schöne Gebäude, (oder wenigstens, was die Hauptsache in der schönen Baukunst ist, die Faßade) gern haben sollen, weil sich mit Bequem-

lichkeit und Sicherheit darin wohnen läßt. Eben so verhält es sich mit dem schönen Garten, der nicht Nachahmung einer specifiken Gegend in der Natur ist. Er stellt eine geordnete, eingeschlossene Erdfläche vor, in der Pflanzen wachsen und gedeihen, auf der man sich bequem Bewegung machen will. Er ist in Felder abgetheilt, er ist mit Gängen durchschnitten, er ist befriedigt, die Bäume sind nach einer gewissen Ordnung gereihet und gezogen. Lauter sichtbare Merkmale der Zweckmäßigkeit des Aeußeren eines Fruchtgartens zur Ausfüllung der generischen Bestimmung, Früchte darin zu erzielen, und sich Bewegung darin zu machen. Aber diese zweckmäßige Form zeigt zu gleicher Zeit solche Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form, (z. E. Hekken, Springbrunnen, beschnittene Bäume, zusammengruppirte Blumengewächse, Alleen u. s. w.,) daß wir hier die Zweckmäßigkeit getrennt von der würklichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung prüfen können, mithin nicht zu fragen brauchen: ob der Garten vermöge dieser Einrichtung geschickt sey, Früchte darin zu erzielen, oder sich Bewegung darin zu machen?

Eine schöne Vase gehört zu den Gefäßen, worin man besonders flüssige Sachen aufbewahrt und herumträgt. Sie hat Griffe, einen Fuß, einen Deckel, einen überstehenden Rand, einen

ausgehölten Bauch: lauter sichtbare Merkmale der generischen Zweckmäßigkeit. Aber diese Merkmale zeigen sich unter solchen Abweichungen von der gewöhnlichen, schon aus der Brauchbarkeit zu erklärenden Form, (z. E. mit Zierrathen von Laubwerk um den Rand, mit Schlangen statt der Griffe, mit gewissen Proportionen zwischen Dekkel, Bauch und Fuß) daß wir sogleich darauf geführt werden, hier die Zweckmäßigkeit getrennt von der würklichen Brauchbarkeit zur Ausfüllung der nothdürftigen Bestimmung der ganzen Gattung zu prüfen, mithin daß wir nicht aufgefordert werden zu fragen: ob die Vase sich nun würklich leicht fassen, leicht herumtragen lasse? ob wir flüssige Sachen gut darin aufbewahren können? u. s. w.

Die bildenden Künste, in so fern sie hauptsächlich nachschaffen, gehen mich hier gar nichts an. Daher rede ich so wenig von der Baukunst, als von der Gartenkunst und der Steinmetzerkunst.

Unter den bildenden Künsten, die nachahmen, giebt es einige, welche durch Anordnung bereits fertiger Körper nachahmen, wie z. E. die Gartenkunst, wenn sie eine natürliche Gegend reproducirt: diese gehen mich hier gleichfalls nichts an. Was ich darüber zu sagen hatte, ist ganz kurz in meinen Studien über Dännemark angedeutet worden. Dann giebt es andere, deren Zweck eigentlich nur auf Ausschmückung brauch-

barer Körper geht: z. E. die Arabesken-Mahlerey, (in so fern sie würkliche Körper, Menschen und Blumen nachahmt) oder solche, welche schwesterlichen Künsten als Gehülfinnen dienen: z. E. die Theatermahlerey. Man nennt beyde decorirende Künste: auch diese gehen mich hier nichts an.

Ich beschäftige mich blos mit denjenigen Künsten, welche sichtbare todte Körper nach specifiken Vorbildern in der Natur hervorbringen, um dadurch das Wesen und die Bestimmung eines schönen Knnstwerks selbstständig auszufüllen.

Von diesen giebt es drey Hauptarten:

1) Solche, welche den Schein würklicher Körper, wie er sich im Spiegel oder im Wasser bildet, wieder liefern.

Die Mahlerey mit ihren Unterarten.

2) Solche, welche den Schein würklicher Körper, so wie er sich im Abguß bildet, wieder liefern.

Die Sculptur und ihre Unterarten.

3) Solche, welche den Schein würklicher Körper liefern, so wie er sich von ihnen, wenn sie abfärbend angestrichen sind, abgepreßt denken läßt; die Kunst der Schattirung mit ihren Unterarten.

Also giebt es drey Hauptarten von nachbildenden Künsten: die Mahlerey, die Bildhauerkunst, und die Kunst der Schattirung. Ich will

in diesem Buche sagen, was sie Gemeinschaftliches unter einander haben, und wodurch sie sich von andern schönen Künsten unterscheiden. In den drey folgenden will ich dann untersuchen, was das Wesen und die Bestimmung einer jeden besonders constituirt.

Viertes Kapitel.

Illusion, Sinnenbetrug, ist nicht Zweck der schönen nachbildenden Künste. Sie bilden nach, nicht gleich. *)

Die nachbildenden Künste sind schöne Künste: mithin besteht ihr Wesen und ihre Bestimmung in demjenigen, was darüber in dem vorigen Buche festgesetzt ist: es sind schöne Fertigkeiten, vermöge deren wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt eine Belustigung am Schönen zugeführt wird, die mit ihrer sittlichen Würde im Verhältnisse steht. Was sie aber hier belustigen soll, ist nicht der Schein des Zweckmäßigen, sondern des Wahren, und dieß wird durch Nachbildung geliefert.

Nachbilden heißt hier schlechterdings nicht gleichbilden, oder eine solche Aehnlichkeit mit dem

*) Mit diesem Kapitel vergleiche das fünfte Kapitel im sechsten Buche.

Vorbilde hervorbringen, daß eine würkliche Verwechselung mit dem würklich Existirenden möglich sey. Denn wo dieß der Fall ist, da werden wir entweder nicht auf eine Art belustigt, die mit unserer sittlichen Würde im Verhältnisse steht; (das heißt, die Begierde nach selbstständiger Wahrheit wird auch nicht einmal im Scheine befriedigt) oder wir werden gar nicht belustigt (das heißt, das Vergnügen, welches wir empfinden, gehört nicht dem Zeitvertreibe mittelst eines angenehmen Bewußtseyns eines interessirten Zustandes unsers Ichs. Vergleiche sechstes Buch zweytes Kapitel.)

Wenn ich an einem dunkeln Orte eine colorirte Bildsäule für eine würkliche menschliche Person halte, so gehe ich ganz unbelustigt vorbey. Nichts zieht meine Begierden an sich, nichts unterhält sie. Wenn ich ein gemahltes Fenster, eine jede andere gemahlte Aussicht ins Offene für eine würkliche halte, so werde ich nicht eher dadurch belustigt, als bis ich auf den Betrug aufmerksam gemacht werde; und dann ist es ein Vergnügen, welches der Zufall, nicht der Schein der selbstständigen Wahrheit hervorbringt, mithin steht diese Belustigung so wenig mit meiner sittlichen Würde im Verhältnisse, als sie unter begleitenden Affekten des Schönen mir zugeführt wird. Denn ein Hemd auf einen Stock gehängt kann auch für einen Menschen angesehen werden, und

ich kann darüber lachen es dafür angesehen zu haben.

Ist aber das Nachgeahmte, welches ich mit dem Würklichen verwechsele, etwas Nützliches und Seltenes; (z. E. die Bildhauerkunst liefert mir ein Knochenskelet, ein seltenes Foßil, oder Meerprodukt, welche ich für etwas Würkliches halte;) so dienen diese Dinge nicht zum belustigenden Zeitvertreibe für alle wohlerzogene Menschen. Sie interessiren ihrer würklichen Existenz wegen. Der Professor der Naturgeschichte, welcher sich durch nachgemachte Versteinerungen betrügen ließ, erhielt, so lange der Betrug dauerte, gewiß kein Vergnügen von ihnen, wie es Kunstwerke der nachbildenden Künste geben.

Aber, wird man sagen: können denn die schönen nachbildenden Künste nicht dasjenige, was in der Würklichkeit Schönheit ist, so nachahmen, daß wir es als würkliche Schönheit fühlen? Wenn dieß möglich wäre, so würden diese Gegenstände aufhören Kunstschönheiten zu seyn. Es wären Schönheiten sichtbarer Körper, aber es wären keine solche, die unter den Begriff von Werken des menschlichen Geistes und seiner Hand paßten, die zur Belustigung des Menschen bestimmt sind. Mithin würden diese Schönheiten nach einem ganz andern Maaßstabe, nämlich nach dem würklichen schönen Körper in der Natur (Vergl. 5tes Buch) beurtheilet werden müssen. Ihre Zahl würde auch äußerst eingeschränkt seyn.

Die Bildhauerkunst kann z. E. Früchte aus Marmor bilden, und die Mahlerey kann sie so anstreichen, daß man sie für würkliche Früchte hält. Aber so lange dieser Betrug dauert, ist diese Schönheit keine Kunstschönheit, und sobald jener aufhört, ist sie es gleichfalls nicht, weil sie ganz und gar nicht auf die Ahndung schöner Fähigkeiten in den Künstler zurückführt, und meinen Geist durch den Schein der Wahrheit im geringsten nicht belustigen kann. Denn jeder Steinmetz und jeder Anstreicher können diese Würkung eben so gut erreichen als Michael Angelo und Raphael, und es kann mich wahrhaftig nicht lange unterhalten, folglich mir nicht die Zeit vertreiben, einen steinernen Apfel für einen würklichen angesehen zu haben.

Aller Sinnenbetrug in den nachbildenden Künsten ist höchstens eine Spielerey auf wenige Augenblicke, welche hauptsächlich von der Art abhängt, wie das Kunstwerk gestellt wird. Die allerelendesten Figuren auf Holz gemahlt und ausgeschnitten auf dunkle Treppenstühle hingesetzt: oder in Wachs boßirt mit würklichen Kleidern angethan um einen Tisch herum sitzend vorgestellt, und durch die halbgeöffnete Thür gesehen: Perspektivische Aussichten auf Gartenmauern gekleckst u. s. w. bringen diese Würkung viel vollständiger hervor, als die schönsten Statuen und Gemählde an einen Standpunkt gestellt, an dem sie recht erkannt werden können.

Wahre Illusion ist also nie Zweck der schönen nachbildenden Künste, oder sicheres wesentliches Mittel den Hauptzweck der schönen Künste überhaupt zu erreichen. Die einzige Illusion, welche die schönen Künste zulassen, ist die pathetische, oder diejenige, welche erreicht wird, wenn der Zuschauer vermöge eines Zustandes von sympathetischer Begierde augenblicklich vergißt, daß die Darstellung nicht wahr ist. Eine solche Illusion zu erregen sind die nachbildenden Künste nicht fähig, wie ich in der Folge zeigen werde.

Fünftes Kapitel.

Aber sie begnügen sich auch nicht damit, so wie der Dichter das Sichtbare zu schildern, oder so wie der Mimiker das Sichtbare auszudrücken. Nachbilden heißt etwas körperliches einem natürlichen Scheine eines sichtbaren specifiken Körpers in der Natur im Ganzen und im Detail ähnlich machen.

Wenn aber die schönen nachbildenden Künste schlechterdings nicht gleichbilden; wenn es schlechterdings ihr Zweck nicht ist, den Beschauer ihrer Werke dahin zu bringen, daß er die Nachahmung mit dem Nachgeahmten verwechseln soll; so lassen sie es doch keinesweges damit genung

seyn, so wie der Dichter das Sichtbare blos zu schildern. Der Dichter hat immer genung gethan, wenn er meine Bildungskraft aufgefordert hat, sich das abwesend Sichtbare als gegenwärtig zu schaffen. Die nachbildenden Künste hingegen setzen die Bildungskraft in Ansehung dessen, was sich sehen läßt, der Regel nach in gar keine schaffende oder zusammensetzende Thätigkeit. Vermöge des Gedächtnisses behalten wir die Vorstellungen, die wir von sichtbaren Gegenständen aufnehmen, als Bilder auf. Sie schweben in unserer Seele, aber unbestimmt und unzusammenhängend. Diese Bilder liefern uns die nachbildenden Künste bestimmter, zusammenhängender wieder, und zwar so fertig, als wir sie im Spiegel oder im Abguß harter Körper, oder im Schatten sogar in der Würklichkeit antreffen mögen. Unsere Bildungskraft hat der Regel nach nichts dabey zu thun. Unser Erkenntnißvermögen, unser Scharfsinn und unser Gedächtniß kommen dabey allein in eine hervorstechende Thätigkeit.

Da dieser Satz eben so wichtig als selten beherzigt ist, so verdient er einen ausführlicheren Erweis.

Der Dichter schildert das Sichtbare entweder durch Gleichnisse, oder durch Ausdruck, oder durch anschauliche Beschreibung. Durch Gleichnisse schildert er jedesmal das Sichtbare, wenn er einzelne sichtbare Eigenschaften, und ganze

Körper mit andern sichtbaren Eigenschaften und ganzen Körpern vergleicht, und durch die Thätigkeit der erkennenden und beurtheilenden Kräfte, welche die Aehnlichkeit aufspühren, die Phantasie des Zuhörers spannt, sich das Bild zusammenzusetzen, z. E. das goldene Haar, die rosigte Wange u. s. w. Indem ich das Verhältniß zwischen Gold und Haar, zwischen Rosen und Wangen aufspüre, setzt sich die Phantasie das Bild der Farbe der Haare und der Wange zusammen.

Durch Ausdruck schildert der Dichter, wenn er die Würkung, welche der sichtbare Gegenstand auf den Zuschauer machen soll, angiebt, und indem er dadurch die Willenskraft des Zuhörers in Bewegung setzt, zugleich seine Phantasie auffordert sich das Bild zusammenzusetzen. Z. E. so schildert Homer die Gestalt der Helena, indem er den Eindruck angiebt, den ihr Anblick selbst auf das kälteste Alter gemacht hat.

Endlich schildert der Dichter das Sichtbare, indem er anschaulich beschreibt, ins Detail geht, und gewisse individuelle Merkmale aufzählt, welche das Gedächtniß des Zuhörers sich gleichsam als Skelet der gehabten Vorstellung eingeprägt hatte. Bey ihrer Erinnerung steigt alsdann das Skelet, gleichsam mit Fleisch und Haut ausgefüllt, als Bild in der Seele hervor. In dieser Art zu schildern ist kein größerer Meister als Göthe, z. E. in nachstehender Stelle. Ein Knabe von ungefähr vier Jahren saß an der Erde, und

hielt ein andees, etwa halbjähriges, vor ihm zwischen seinen Füßen sitzendes Kind mit beyden Armen wider seine Brust, so daß er ihm zu einer Art von Sessel diente, und ungeachtet der Munterkeit, womit er aus seinen schwarzen Augen herumschauete, ganz ruhig saß u. s. w.

Auf diesen drey Wegen ruft der Dichter Bilder in unserer Seele hervor. Aber der nachbildende Künstler fängt erst da an auf den Beschauer zu würken, wo der Dichter aufgehört hat. Das Bild ist nun in der Seele des Zuhörers: Ariost hat es durch seine Beschreibung der Alcina erweckt, oder Homer durch die der Helena, oder Göthe durch die der beyden Knaben, aber es ist unbestimmt und unzusammenhängend. Nun zeigt es ihm der Mahler im Gemählde, der Bildhauer in der Natur u. s. w. im Ganzen und im Detail. Die Phantasie hat damit nichts zu thun. Blos die erkennende Kraft und das Gedächtniß. Wir erkennen die Uebereinstimmung mit dem Bilde, das schon vorher in der Seele, aber unbestimmt, unzusammenhängend lag, und welches uns der nachbildende Künstler nun bestimmt und zusammenhängend liefert.

Der Pantomimiker, der uns das Sichtbare darstellt, verfährt wieder ganz anders wie der Dichter und der nachbildende Künstler. Zuweilen verfährt er zwar ganz wie der erste, wenn er nämlich das abwesende Sichtbare darstellt. Denn so schildert er entweder durch Gleichnisse,

z. E. er will ein rothes Haar schildern, und deutet auf sein Haar und das rothe Gewand: *) oder durch Ausdruck, z. E. er zeigt in seinen Mienen das Vergnügen, welches ihm ein schöner, das Mißvergnügen, welches ihm ein häßlicher Gegenstand, den er sich denkt, verursacht: oder er beschreibt endlich anschaulich, indem er gewisse Hauptmerkmale des Bildes, das in der Seele des Zuschauers von dem abwesend Sichtbaren liegt, andeutet, und dadurch die Phantasie auffordert sich das Ganze ausgefüllt zusammen zu setzen. Z. E. um eine Kugel darzustellen macht er eine zirkelförmige Bewegung mit der Hand u. s. w. Wenn er sich aber selbst als nachgeahmtes Werk vor den Beschauer hinstellt; so liefert er unserer erkennenden Kraft und unserm Gedächtnisse zwar gewisse Eigenthümlichkeiten der sichtbaren Gestalt und des Ausdrucks wieder, z. E. die Miene, die Stellung, die Geberde: aber er rechnet doch immer auf eine Operation unserer Phantasie, welche diese einzelnen sichtbaren Eigenschaften von dem übrigen an seinem eigenen Körper absondern, mit andern, welche er nicht sieht, zusammensetzen, und sich auf solche Art ein sichtbares Ganze bilden soll.

Z. E. als Garrik zu dem Mahler kam, der des verstorbenen Fieldings Bildniß mahlen wollte,

*) Es versteht sich von selbst, daß ich diese Beyspiele nicht als Muster der Nachahmung aufstelle, sondern nur um die Sache deutlich zu machen.

und dergestalt dessen Miene annahm, daß der Künstler ein ähnliches Bildniß darnach machen konnte; so mußte der Mahler nothwendig den physiognomischen Ausdruck von der Gestalt der einzelnen Gesichtstheile absondern, und sich nur durch den ersten (den Ausdruck) auffordern lassen, die letztere (die Gestalt) herbeyzurufen, und ein sichtbares Ganze in seiner Seele zusammenzusetzen.

Alles das hat derjenige nicht nöthig, welcher eine Nachbildung sichtbarer Gegenstände sieht. Für ihn ist das s i c h t b a r e G a n z e völlig fertig. Er hat weiter nichts nöthig als sich zu erinnern, daß er ehemals etwas Aehnliches im Spiegel, im Abguß, im Abdruck gesehen hat, oder hätte sehen können, — (weil Alles Sichtbare eines Abglanzes, und vieles Sichtbare eines Abgusses und Abdrucks fähig ist,) — und diesen abwesenden ähnlichen natürlichen Schein mit dem gegenwärtigen künstlichen zu vergleichen. Was er thut, wenn er einen würklichen sichtbaren Gegenstand im natürlichen Scheine sieht, das thut er auch, wenn er ihn im nachgebildeten sieht. Denn wenn auch der nachbildende Künstler neue sichtbare Gegenstände zusammensetzt, welche der Beschauer nie gesehen hat, z. E. eine herkulanische Tänzerinn, einen Apollo, ein Meerungeheuer u. s. w., so liefert er ihm doch nur einen neuen Zusammenhang bereits in des letzteren Gedächtnisse liegender Theile. Diesen Zusammenhang schafft

sich der Beschauer nicht, so wie er es thun würde, wenn der Dichter ihm etwa diese Gegenstände schilderte; sondern er findet ihn fertig, wiewohl im Scheine. Sein Geist thut bey dessen Erkenntniß schlechterdings nichts mehr und nichts weniger, als was er thun würde, wenn er diesen neuen Zusammenhang sichtbarer Theile in der Würklichkeit anträfe. Er würde gleichfalls sein Gedächtniß zu Hülfe rufen, um sich der einzelnen Theile und des Zusammenhangs, worin er sie bey andern bereits bekannten Körpern gefunden hat, zu erinnern, und er würde dann eben sowohl seinen Scharfsinn anstrengen, um die Uebereinstimmung des ihm neuvorgekommenen Körpers mit seinen frühern Erfahrungen zu prüfen.

Hieraus fließt, daß der Beschauer des Nachgebildeten dieß immer als die Nachahmung eines natürlichen Scheins ansehen: daß er hingegen sich nie vorstellen soll, hier ist ein würklicher Körper vorhanden, sondern immer: hier ist der Abdruck, der Abglanz, der Schatten eines würklichen Körpers vorhanden; daß er aber auf der andern Seite auch nicht diesen Schein für eine natürliche Würkung gegenwärtiger Körper, sondern für die Würkung der Kunst ansehen soll, welche den Schein von dem Körper zu trennen und dauernd zu machen gewußt hat: daß folglich der Körper, von dem sich der Beschauer vorstellt, daß er einen solchen Schein liefern könne,

allemal wenigstens theilweise in seinem Gedächtnisse liege: und daß endlich der Mahler, der Bildhauer, der Schattirer, wenn sie ihm auch den Schein solcher Körper vorführten, die er in diesem Zusammenhange nie gesehen hätte, dennoch seiner Phantasie nicht die mindeste Thätigkeit übrig lassen, indem diese Künstler bereits die Zusammensetzung für ihn machen, und dem Beschauer blos das Geschäft vorbehalten, die Richtigkeit und Vollständigkeit des Scheins erkennend und beurtheilend zu prüfen.

Nachbilden ist folglich von Schildern und Nachmachen völlig verschieden. Nachbilden heißt einen künstlichen sichtbaren Schein von sichtbaren specifiken Körpern in der Bestimmtheit und in dem Zusammenhange hervorbringen, dergleichen in der Natur bereits der Spiegel, das Wasser, der Eindruck harter Körper in weicheren Massen, und der Abdruck gefärbter Körper auf ungefärbten hervorbringen, und diesen Schein anheften, dauernd machen, von den Körpern, deren Gegenwart ihn in der Würklichkeit hervorbringt, abgesondert dem Auge des Beschauers darstellen. Kurz! Nachbilden heißt einen sichtbaren im Ganzen und im Detail vollständigen und richtigen Schein von sichtbaren specifiken Körpern in der Natur abnehmen, und abgesondert von ihnen zur Beschauung erhalten. Noch kürzer! Nachbilden heißt, etwas Körperliches

einem natürlichen Scheine eines sichtbaren specifiken Körpers im Ganzen und im Detail ähnlich machen.

Sechstes Kapitel.

Die Uebereinstimmung des künstlichen Scheins mit dem natürlichen Scheine würklich existirender sichtbarer Körper im Ganzen und im Detail, heißt Treue. Das Streben und das Gelingen der Begierde des Beschauers nach dieser Treue ist das wesentlich Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten. Diese Belustigung steht mit der sittlichen Würde des wohlerzogenen Menschen im genauesten Verhältnisse.

Diese Aehnlichkeit des abgenommenen Scheins mit dem natürlichen eines specifiken sichtbaren Körpers in der Natur, im Ganzen und im Detail, nennt man in den nachbildenden Künsten Treue, und diese Treue, wenn sie gesucht und gefunden wird, ist das wesentlich Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten. Die Begierde nach einer solchen Treue steht offenbar mit unserer sittlichen Würde im Verhältnisse. Denn es kann bey uns keine selbstständige Wahrheit des würklich existirenden Körpers erkannt werden, wenn wir nicht gewohnt

sind, selbst das Aeußere eines jeden körperlichen Dinges, so wie wir es uns im Abglanz, im Abguß, im Abdruck denken, unveränderlichen Merkmalen der Gattung und Art im Ganzen und im Detail zu unterwerfen, und darnach die einzelnen Individuen in Rücksicht auf Vollständigkeit und Richtigkeit zu prüfen und zu erkennen.

Der Botaniker hegt solche Begierden, wenn er Pflanzen und Kräuter specificirt und klassificirt, und die unveränderlichen Merkmale des Aeußeren der Gattung und Art, im Ganzen und im Detail, an dem einzelnen Individuo aufsucht. Eben so der Anatomiker, der die Theile des menschlichen Leibes nach dem Aeußeren klassificirt und specificirt. Beyde sind von dem eigentlichen Physiologen noch sehr verschieden, welcher die Bestimmung dieser Dinge aufsucht. Aber die Wißbegierde des letzten kann nie vollständig befriedigt werden, wenn nicht vorher die Begierden nach Erkenntniß der ersten Art befriedigt sind, mithin wenn nicht vorher die Pflanzen und die Theile des menschlichen Leibes nach den unveränderlichen Merkmalen ihres Aeußeren geprüft und erkannt sind. Ja! von der Erkenntniß der Wahrheit, die wir aus der Uebereinstimmung des Aeußeren ganzer Arten und Gattungen sichtbarer Körper hernehmen, gehen wir zu dem Unsichtbaren über, welches wir gleichfalls unveränderlichen Merkmalen zur bloßen Wiedererkennung des einzelnen Individuums, gleichsam als ihr

Aeußeres, unterwerfen, ohne dabey gerade allein auf die selbstständige Bestimmung, als ihr Inneres, Rücksicht zu nehmen.

Gedanken und Gesinnungen haben Formen, welche von ihrem innern Gehalte, oder von dem, wozu sie da sind, von ihren Würkungen, noch sehr verschieden sind. Die Begierde, diese Form an dem einzelnen Individuo zu erkennen, und mit den Formen anderer Gegenstände nach Gattung und Art übereinstimmend zu finden, ist noch sehr verschieden von derjenigen, welche die ausgefüllte Bestimmung eines jeden gedachten und empfundenen Gegenstandes nach Gattung und Art aufsucht, und durch die gefundene Uebereinstimmung des einzelnen Individui mit der ganzen Gattung und Art befriedigt wird.

Diese Begierde nach Uebereinstimmung der Formen der Gegenstände unserer Erkenntnisse, welche uns bey dem würklich Existirenden darum so wichtig wird, weil ohne ihr vorgängiges Streben und ohne ihre vorgängige Befriedigung die Begierde nach Wahrheit und Zweckmäßigkeit nicht befriedigt werden mag; diese Begierde regen die schönen nachbildenden Künste gleichfalls durch ihre producirten Scheine würklich existirender Körper auf, aber nicht zu dem Zweck uns auf Erkenntniß der Wahrheit zu leiten, sondern uns zu belustigen. Sie belustigen durch Treue, und diese edle Unterhaltung, diese Unterhaltung, die mit unserer sittlichen Würde, mit

unserer Begierde nach Wahrheit in dem genauesten Verhältnisse steht, diese ist es, die sie mehr als jede andere Kunst, ja! in der Maaße einzig zu geben wissen.

Aber wird nicht Treue in allen schönen Künsten vorausgesetzt? giebt es eine einzige, die ihrer entbehren kann?

Allerdings nicht! aber Treue, so wie sie hier beschrieben ist, Uebereinstimmung des künstlich abgenommenen Scheins mit dem natürlichen Scheine würklich existirender Körper, im Ganzen und im Detail, wird von keiner einzigen schönen Kunst außer den nachbildenden geliefert. Besonders aber geht keine einzige außer der Mimik mit ihnen darauf aus, den Geist des Genießers ihrer Produkte gerade in den strebenden Zustand zu versetzen, vermöge dessen er das Nachgeahmte mit der Nachahmung vergleichen, die Aehnlichkeit aufspüren, und durch die Wahrnehmung derselben seine Begierde nach Uebereinstimmung des Aeußeren verschiedener Gegenstände befriedigt fühlen soll.

Man kann sich die Verschiedenheit der Treue, welche die nachbildenden Künste nebst der Mimik liefern, von derjenigen, welche alle übrigen schildernden Künste liefern, nicht besser deutlich machen, als wenn man im gemeinen Leben auf die verschiedene Art Acht giebt, wie Menschen, welche die Gabe zu erzählen besitzen, diese zur Belustigung des um sie herum versammelten

Zirkels anwenden. Einige geben ganz unbedeutende Anekdoten, oder einzelne Situationen zum Besten, bey deren Anhörung der Geist der Zuhörer gar nicht begierig wird, die Folge der Begebenheiten zu wissen, oder sympathetisch die inneren Empfindungen zu theilen, welche die aufgeführten Personen beseelt haben, oder sich ganz neue Vorstellungen von Gegenständen zusammenzusetzen, die sie nicht bereits aus der Erfahrung kennten. Es ist vielleicht eine Familie mit lauter schiefen Mäulern, die alle zusammen nicht im Stande sind ein Licht auszublasen: es sind vielleicht die abwechselnden Stimmen mehrerer gegen einander aufgebrachter Menschen und Thiere, die der unterhaltende Gesellschafter uns darstellt. Hier ahmt derselbe offenbar in der Absicht nach, unsern Geist in den strebenden Zustand zu setzen, die Begierde in uns zu erregen, vermöge deren wir Uebereinstimmung in dem Aeußeren verschiedener Gegenstände aufsuchen, und diese Begierde zu befriedigen, indem er uns diese Uebereinstimmung finden läßt.

Hingegen giebt es andere Erzähler, die behalten ihren eigenthümlichen Anstand, den ihnen eigenthümlichen Ton der Stimme bey. Sie erzählen aber Anekdoten, welche andere Begierden außer denen nach Uebereinstimmung der Formen verschiedener Gegenstände rege machen. Sie erwecken Wißbegierde, Neugier: sie spannen die Phantasie, die sich neue Bilder des nie Gesehe-

nen zusammensetzt: sie rühren unsere Sympathie auf u. s. w. Hier werden wir gar nicht aufgefordert Aehnlichkeit aufzuspüren. Es ist gar nicht darauf abgesehen, daß wir uns an der Aehnlichkeit belustigen sollen. Nein! die Belustigung besteht in der Erregung anderer Begierden, und um dieß zu können wird Treue angewandt.

Man vergleiche die verschiedenen Forderungen, welche der Zuhörer machen kann, wenn er von dem ersten Aufruhre in Paris vom Jahre 1789 eine belustigende Darstellung zu erhalten wünscht. Zuerst wird er verlangen, daß man ihn zur sympathetischen Theilnahme durch eine lebhafte und anschauliche Beschreibung auffordere, daß man seine Wißbegierde nach demjenigen, wie es genau dabey zugegangen ist, spanne und befriedige: Erst, wenn er das Alles erfahren hat, wird er wünschen, nun einzelne Szenen aus dieser Beschreibung gemahlt zu sehen. Aber wozu? Warum? Um lebhafter Theil zu nehmen, um mehr zu erfahren, als er schon weiß, um seine Phantasie zu spannen, sich das Bild zusammenzusetzen? Im geringsten nicht. Nein! um an der Uebereinstimmung des Bildes, das nun in seiner Seele liegt, mit der Darstellung desselben im künstlich abgenommenen Scheine von der Würklichkeit sich zu belustigen. Er wird den König, der Hut und Kokarde in den Mund nahm, um zu klatschen, nicht darum gemahlt sehen mögen, weil er begierig ist zu wissen, wie

er das hat anfangen können; sondern um das Bild, was unbestimmt und unzusammenhängend in seiner Seele liegt, auf eine Art fertig zu sehen, welche ihn in den Stand setzt, eine Prüfung der Aehnlichkeit zwischen dem Sichtbaren und dem als sichtbar Gedachten anzustellen. Die Begierde Aehnlichkeiten zu finden ist daher von der Begierde Aehnlichkeiten zu einem weiteren Zweck zu finden völlig verschieden. Wie oft unterhält man sich nicht in geselligen Zirkeln damit, mehrere Menschen in Ansehung ihres Aeußeren blos zu dem Zweck mit einander zu vergleichen, um sich an der Aehnlichkeit ihrer Gestalt zu belustigen? Und ist diese Belustigung nicht noch sehr von derjenigen verschieden, welche man sich macht, indem man diese Aehnlichkeit in der Absicht aufsucht, um sich an die Gestalt eines verstorbenen oder abwesenden Freundes auf eine sinnlichere Art zu erinnern? Hat man in dem letzten Falle nicht ganz andere Begierden, und ist dasjenige, was diese befriedigt, nicht ganz etwas anders als dasjenige, was die Begierden in dem ersteren befriedigt?

Die schönen nachbildenden Künste gleichen nun offenbar dem unterhaltenden Gesellschafter, welcher den Zirkel, der sich um ihn her versammelt, dadurch zu belustigen sucht, daß er ihn ganz ausdrücklich auffordert, die Aehnlichkeit seines Aeußeren mit dem Aeußeren der Personen, die er handelnd aufführt, zu suchen und zu finden.

Der nachbildende Künstler unterscheidet sich von dem Mimiker hauptsächlich dadurch, daß er nicht blos die Aehnlichkeit an dem Geberdenspiel, sondern an allen sichtbaren Eigenschaften, so wie sie stillstehende todte Körper im Ganzen und im Detail wieder liefern können, aufspüren läßt. Aber von dem Dichter, von dem Musiker, von dem Redner unterscheidet er sich ganz auffallend dadurch, daß diese letzten schlechterdings nie darum treu sind, um den Zuhörer begierig zu machen Treue zu finden, sondern um durch Treue die voraussehende Vernunft zu reizen, auf Folge und Fortsetzung begierig zu werden, die Phantasie zu spannen, sich Bilder zusammenzusetzen, und das Herz zur sympathetischen Theilnehmung einzuladen.

Die Verschiedenheit dieser Belustigung, welche die schönen nachbildenden Künste hervorzubringen suchen, von derjenigen, welche die übrigen schönen Künste liefern, läßt sich schon aus dem Eindrucke abnehmen, welchen ihre Produkte auf Kinder und rohe Menschen machen. Man erzähle einem Kinde eine Fabel, es wird gewiß nicht daran denken, ob der Schein der wahren Begebenheit mit der Wahrheit selbst übereinstimme. Es hält entweder die Fabel für eine würkliche Begebenheit, oder es denkt nur an den Sinn derselben. Man spiele ihm eine Melodie vor, es denkt wahrhaftig nicht an die Uebereinstimmung des Scheins eines würklichen Aus-

drucks der Leidenschaft mit dem Ausdruck selbst. Es denkt daran wie es darnach hüpfen und springen kann. Der rohe Mensch ist nun nichts besser als das Kind. Er liest Gedichte und hört Musik, um Phantasie und Herz und Wißbegierde ins Streben zu bringen. Wahr oder nicht wahr: treu oder nicht treu: gleich viel. Hingegen nehmen schon Kinder und rohe Menschen geradezu Rücksicht auf die Uebereinstimmung des Scheins mit dem Würklichen bey dem Genuß, den ihnen die nachbildenden Künste gewähren.

Ich erinnere mich der Tochter einer Dame von meiner Bekanntschaft, einem Kinde von drey Jahren, einst Farben gegeben zu haben, welche sie mit ihrem Vetter von gleichem Alter theilte. Beyde kritzelten damit aufs Papier. Das Mädchen einen Kreis und einen Punkt darin: der Knabe allerhand freye unbestimmte aber bunte Striche. Bald darauf kam das Mädchen zu der Mutter gelaufen und rief: der Vetter mahlt was Dummes! Warum mahlt er was Dummes? fragte die Mutter. Ja! sagte das Kind, seines ist nichts. Was ist denn deines? fragte man weiter. Ein Auge, war die Antwort.

Offenbar war hier bey dem Kinde schon die Vorstellung gegründet, daß die Belustigung an der gefundenen Uebereinstimmung des Scheins mit dem Würklichen der Zweck des nachbildenden Versuchs sey. Denn das Dumme setzte es darin,

daß die Zeichnung nichts sey, das heißt mit dem natürlichen Scheine eines specifiken sichtbaren Körpers nicht übereinkomme.

Wenn man darauf Acht giebt, was in den nachbildenden Künsten die rohen Beschauer am mehrsten rührt; so wird man durchaus finden, daß es die Aehnlichkeit ist. So natürlich! als wenn es lebt und webt! das ist der allgemeine Ausruf, womit der große Haufe sein Wohlgefallen an einem Gemählde, an einer Statue, an einem Kupferstiche zu erkennen giebt. Je mehr die Treue ins Detail geht, um desto lieber ist ihm die Nachbildung. Daher sind Stücke, in denen jedes Haar des gemahlten Hauptes, jeder Stein in der gemahlten Landschaft ausgedrückt ist, in so hohem Werthe bey wenig kultivirten Menschen.

Aber selbst der ausgebildeteste Genießer der schönen Künste zieht eine ganz andere Belustigung aus den Produkten der schönen nachbildenden Künste, als aus denen der übrigen schönen Künste.

Wer das vierte Buch der Aeneide liest und den Affekt der befriedigten Begierde nach Wahrheit hervorstechend würksam in sich verspürt, der hat als Kritiker gelesen, der hat nicht den Genuß gehabt, den der Dichter hat geben wollen. Freylich vergleichen wir bey dem Lesen die Worte, welche Dido gesprochen hat, die Gedanken, die Gesinnungen, die Affekte, welche sie gehegt, die Schicksale, welche sie erfahren hat, mit dem-

jenigen, was wir an uns und andern Personen unter ähnlichen Lagen erfahren haben. Aber dieß Gefühl von Wahrheit ist der Weg auf dem uns der Dichter in eine viel weiter führende Thätigkeit unserer Geisteskräfte leitet, und nie der Endzweck, den er intendirt. Unsere Phantasie, unsere Wißbegierde, unsere voraussehende Vernunft, unsere sympathetischen Triebe will er in Bewegung und Thätigkeit setzen. Der Dichter führt uns neue Ideen zu, liefert uns Stoff zur Zusammensetzung neuer Wesen, macht uns auf die Folge begierig, erweckt Furcht, Hoffnung, Heiterkeit, Feyer; alles in solcher Abwechselung, daß wir gar nicht in der so nöthigen Ruhe bleiben können, um die Uebereinstimmung der Schilderung mit dem Geschilderten blos in Rücksicht auf Richtigkeit und Vollständigkeit genau zu prüfen. Wir erkennen die Wahrheit, aber immer mit dem Zusatze einer Zweckmäßigkeit, die dem nachgeahmten Wesen beygelegt wird, nämlich in wie fern dasjenige vorhanden ist, was uns rühren kann, und ohne uns eines gefällten Urtheils oder Schlusses über die Wahrheit bewußt zu seyn. Daher nimmt der Dichter auch aus demjenigen, was würklich ist, nur dasjenige auf, was seinen höheren Zweck unsere Phantasie zu spannen, unsere voraussehende Vernunft, unsere Wißbegierde in Thätigkeit zu setzen, sympathetische Empfindungen in uns zu erwecken, befördern kann, und wir beurtheilen die Uebereins-

stimmung der Schilderung mit dem Geschilderten auch immer hauptsächlich in dieser Rücksicht. Dabey ist die Erkenntniß dieser Uebereinstimmung ganz instinktartig. Unser nachdenkender Geist ist unterdessen mit viel etwas Wichtigerem beschäftigt. Wenn wir daher die Dido so treu, so wahr geschildert sehen, und zu hören glauben, so heißt dieß nicht so viel, als wir freuen uns über die Richtigkeit und Vollständigkeit der Schilderung, sondern wir freuen uns darüber, daß der Dichter unsern Geist durch diese von uns als treu gefühlte Darstellung in eine weiter liegende Thätigkeit gebracht hat. Die treue Darstellung ist hier die nothwendige Bedingung, um uns noch weiter anzukommen. Wenn sie fehlte, so würde die Seele gar nicht zu gewinnen gewesen seyn. Zuweilen ist die Treue bey dem Dichter ein verstärkendes Mittel den höheren Zweck geschwinder herbeyzuführen, indem der Eindruck auf den Zuhörer durch die instinktartige Erkenntniß der Wahrheit verstärkt wird. Wenn Virgil den Galopp des Pferdes in seinem Versbau hören läßt, so geschieht es keinesweges, damit der Scharfsinn die Aehnlichkeit zwischen beyden aufspüren und prüfen soll; sondern damit die Phantasie stärker gespannt werde, das Bild des Abwesenden sich zusammenzusetzen. Darum sind denn alle Beschreibungen der Dichter, welche den Scharfsinn spannen, über die Richtigkeit und Vollständigkeit des vorgeführten Bildes von

einem

einem sichtbaren Körper zu urtheilen, so unzweckmäßig. Darum ist aber auch alle Aufzählung der Empfindungen und Gesinnungen, der Schicksale, der Begebenheiten, welche den Leser gerade dahin führt zu prüfen, ob der Mensch sie gehegt und erfahren haben könne, so völlig unzweckmäßig. Dadurch werden manche Gedichte zu Naturbeschreibungen, zu psychologischen Raisonnements, oder zu Chroniken.

Mit der Musik verhält es sich beynahe eben so. Niemand, der sie genießt, wird prüfen, ob der Ausdruck der Traurigkeit, des Frohseyns u. s. w. auch recht getroffen sey. Nein! wo die Seele etwas Wichtigeres zu thun findet, da denkt sie nicht daran die Wahrheit aufzuspüren. Sie fühlt ihre mittheilenden Kräfte in Bewegung, sie fühlt die Triebe der Sympathie erregt und befriedigt. Was diese Würkung hervorbringt ist wahr. Mit der Redekunst, mit der Baukunst hat es gleiche Bewandniß. Zweckmäßigkeit modificirt überall in diesen Künsten den Begriff der Wahrheit, und keine einzige fordert den Scharfsinn unmittelbar auf das dargestellte mit der Darstellung in Rücksicht auf Richtigkeit und Vollständigkeit, zu prüfen.

Hingegen ist es in allen nachbildenden Künsten durch die Erfahrung aller Zeiten, aller Jahrhunderte ausgemacht, daß Treue der wesentliche endliche Charakter der Belustigung sey, die sie uns zuführen. Um dieser Treue willen sind die Werke der Niederländer, zum Trotz aller dich-

terischen Kritiker, in allen Gallerien geblieben, dahingegen die Werke vieler Italiener, Franzosen, Engelländer, welche nur so treu haben seyn wollen, als es ein fernerer Zweck, uns durch Erregung anderer Begierden zu belustigen, gestattete, das Jahrzehend nicht überlebt haben, in denen ihre dichterischen Compositionen blüheten.

Hieraus fließt, daß derjenige, der nur ungefähr so ein Ding darstellt, welches für den Schein eines specifiken Körpers in der Natur gehalten werden kann, schlechterdings nicht in Gemäßheit des Wesens der schönen nachbildenden Künste gearbeitet hat, wenn er diesem Dinge gleich noch so viel Ausdruck und noch so viel Wohlgestalt gegeben hat. Daher sind alle unförmlichen Skizzen und Sbozzos, in denen noch so viel Genie herrscht, nicht für Produkte der schönen nachbildenden Künste zu halten.

Sie sind eher schöne Kunstwerke der Dichtkunst, die mit Zeichenschrift arbeitet. Sie spannen die Phantasie sich den Schein des Sichtbaren zusammen zu setzen.

Siebentes Kapitel.

Diese Belustigung, welche in einer Thätigkeit unsers Scharfsinns und unsers Gedächtnisses besteht, kann von andern Arten von Belustigungen, wobey unsere voraussehende Vernunft, unsere Phantasie, unsere Sympathie in Thätigkeit kommen, unterstützt werden. Aber diese Würkung wird auf eine sehr mangelhafte Art in Vergleichung mit andern schönen Künsten von den nachbildenden erreicht.

Das Belustigende in den schönen nachbildenden Künsten, welches ihnen wesentlich ist, ist die Wahrnehmung der Treue oder der Uebereinstimmung des abgenommenen Scheins mit dem natürlichen Scheine specifiker Körper in der Natur, im Ganzen und im Detail. Die Kraft unsers Geistes, welche dadurch in hervorstechende Thätigkeit kömmt, ist der Scharfsinn. Damit ist aber keinesweges gesagt, daß nicht auch andere Kräfte unsers Geistes, z. E. unsere Phantasie, unsere voraussehende Vernunft, unsere Sympathie u. s. w. zugleich mit in Thätigkeit kommen, und dadurch unsere Belustigung vermehrt werden könnte. Allein diese Quellen unserer Belustigung sind den nachbildenden Künsten im geringsten nicht wesentlich. Sie können ihrer

entbehren und dennoch den allgemeinen Zweck der schönen Künste erreichen. Ja! die Würkung, welche sie durch diese Mittel intendiren, wird lange nicht in der Maaße von ihnen erreicht, wie von den Künsten, welche sich der Worte oder des Geberdenspiels bedienen.

Die Phantasie des Beschauers ihrer Werke kann allerdings in Bewegung gesetzt werden, allein dieß geschieht nicht sowohl dadurch, daß dieser sich die Bilder, die zerstreut in seiner Seele liegen, erst neu zusammensetzt, folglich componirt, wie solches der Fall bey allen dichterischen Schilderungen ist; als vielmehr dadurch, daß er das Ganze, was er hier schon componirt sieht, wieder in einzelne Bilder zerlegt, mit demjenigen vergleicht, was als Bild in seiner Seele lag, und sich nun über die Wahrscheinlichkeit dieser neuen Zusammensetzung in dem nachgebildeten Werke freuet.

Der Unterschied ist auffallend, wenn ich die dichterische Beschreibung der Stadt Venedig und ihrer Palläste im Meere gebauet, mit der Darstellung derselben im Gemählde von Caneletti vergleiche. Beydes hebt die Einbildungskraft, aber auf ganz verschiedene Weise.

Dort muß ich mir das einzelne Bild eines Pallastes zu dem einzelnen Bilde des Meeres zusammen holen, und dann ein drittes Bild des Pallasts im Meere zusammensetzen: hier habe ich das Bild schon fertig vor mir, ich theile mir

das Meer von dem Pallaste wieder ab, rufe mir die Bilder, die von beyden früher in meiner Seele lagen, zurück, und belustige mich daran zu fühlen, daß beyde Bilder einzeln und in dem neuen Zusammenhange, worin ich sie hier antreffe, gar wohl mit demjenigen zusammenstimmen, was ich mir nunmehro selbst wieder davon bildlich vorgestellet habe.

Ein jeder sieht ein, daß diese letzte Beschäftigung lange nicht den Aufwand von Kräften und Zeit wie jene fordert, folglich mich auch weniger belustigt.

Die Phantasie des Beschauers ihrer Werke kann zwar auch in Bewegung gesetzt werden, sich Bilder zusammenzusetzen, aber nie Bilder specifiker sichtbarer Körper, sondern nur sichtbarer Verhältnisse und Handlungen dieser Körper in dem früheren oder späteren Zustande als derjenige ist, worin wir den Körper gegenwärtig erblicken.

Wenn wir aus dem gegenwärtigen Zustande, worin wir die Gliedmaaßen einer fortschreitenden Person sehen, schließen, in welchem Zustande sie kurz vorher gewesen seyn mag, und in welchen sie bey fernerer Fortschreitung kommen könnte; so wird allerdings unsere Phantasie aufgefordert sich ein Bild zusammen zu setzen. Aber nicht von der Person, nicht von den Gliedmaaßen selbst, die sind völlig fertig für die Phantasie geliefert, sondern nur von den Verhältnissen, worin sich

diese Gliedmaaßen vorhin sichtbar befunden haben, oder noch ferner kommen können. Wenn wir die Dido sehen, wie sie auf dem Scheiterhaufen zum Himmel blickt, und den Dolch in ihrer Hand hält, so können wir uns das Bild von allen den sichtbaren Schicksalen und Handlungen entwerfen, welchen dieser specifike Körper unterworfen seyn, und welche er begehen wird; aber der Körper bleibt, es ist diese Dido und keine andere. Wo dieß nicht der Fall ist, wo unförmliche Skizzen oder Sbozzos mich erst auffordern den specifiken Körper zusammenzusetzen, da ist eine bloße Zeichensprache vorhanden, und keine Nachbildung.

Nun ist aber diese Art von Thätigkeit, worin die Phantasie gesetzt wird, nicht allein höchst gering, sondern auch höchst unzuverläßig, Die Phantasie, welche sich den Körper zu den Verhältnissen schaffen muß, in welche er von dem Dichter gesetzt wird, arbeitet ganz anders, als diejenige, welche sich blos an den früheren und nachfolgenden Zustand des fertigen Körpers erinnert. Denn Erinnerung ist es doch hauptsächlich, welche wir an die gegenwärtige Wahrnehmung anknüpfen, und mehrestentheils eine Erinnerung eines ehemals schon verfertigten Bildes. Wer das vierte Buch der Aeneide gelesen hat, hat sich die sichtbaren Situationen, in welche der Dichter die Dido versetzt hatte, schon gebildet. Nun erblickt er ihren Körper im Gemählde. Was thut er?

schafft er sich die früheren und nachfolgenden sichtbaren Situationen, worin dieser Körper gesetzt werden soll? Im geringsten nicht. Er ruft sie nur wieder zurück, und setzt diesen Körper hinein.

Aber mehr! Hundert Menschen gegen einen werden bey dem gegenwärtigen Anblick des Gemähldes gar nicht einmal an die früheren Situationen der Dido dergestalt denken, daß sie sich diese unter einem sichtbaren Bilde vor die Seele führen sollten. Das Interesse, welches sie daran nehmen, beschränkt sich gemeiniglich auf die bloße sympathetische Rührung der dargestellten Situation, welche durch eine Erinnerung an den Eindruck, welchen die Geschichte der Dido im Ganzen auf sie gemacht hat, unterstützt wird. Es scheint daher ausgemacht zu seyn, daß die nachbildenden Künste die Phantasie lange nicht in den strebenden Zustand wie die übrigen schönen Künste setzen.

Für die Wißbegierde sind sie gleichfalls in dem Verstande, wie sie die voraussehende Vernunft in Thätigkeit setzt, von wenigem Belang. Kein Beschauer eines Werks der nachbildenden Künste kömmt in die Lage, daß er gern wissen möchte, was aus den dargestellten Personen nun weiter werden wird, oder wenn er darin kommt, so ist es ein Werk, das schlecht ist, weil es Begierden erregt, die es nicht stillen kann, folglich gegen seinen Zweck handelt. Wenn ich einen

ausfallenden Fechter sehe, so denke ich gewiß nicht daran, ob er seinen Gegner nun würklich erstechen werde.

Auf Folge der Handlungen und Begebenheiten kann mich keine Kunst begierig machen, welche stillstehende todte Körper liefert. Dieß ist den redenden und mimischen Künsten vorbehalten.

Unsere Sympathie wird gleichfalls nur schwach durch die nachbildenden Künste erregt. Niemals wird uns unsere Einbildungskraft die Rolle der im Bilde vorgestellten Person geben, und uns deren Lage, Leidenschaften und andere schwächere Willensbewegungen dergestalt theilen lassen, als ob wir sie selbst erführen. Diese Würkung wird von dem Dichter und dem Mimiker nie auf einmal hervorgebracht, sondern nach und nach durch eine Folge von Begebenheiten, Gemüthsbewegungen, Handlungen u. s. w. Ein Werk, das auf einmal erkannt wird, und als Schein des Würklichen geprüft werden muß, um seine Bestimmung zu erfüllen, kann uns nie in diese pathetische Illusion versetzen.

Die stärkste Sympathie, in welche uns die Werke der nachbildenden Künste bringen mögen, wird bey dem wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt nie so weit gehen, als sie der Dichter und der Mimiker erwecken kann. Sie wird durch das sich immer aufdringende Gefühl, das hier nur Schein ist, außerordentlich geschwächt. Bey dem Mimiker verhält sich die Sache anders.

Das Gefühl der Würklichkeit kann hier nach einer Folge von Begebenheiten und Handlungen, welche den Ausdruck der Leidenschaft motiviren, würklich entstehen, um so mehr, da wir einen lebendigen Menschen wahrnehmen. Die nachbildenden Künste erregen den Antheil, den wir an dem Wohl- oder Uebelseyn der dargestellten Personen nehmen, immer nur mittelbar, durch die Erinnerung, daß wir würkliche Personen eben so freudig, wohl, traurig oder leidend gesehen haben.

Gesetzt aber die nachbildenden Künste wären würklich im Stande unsere Phantasie, unsere Wißbegierde, unsere Sympathie in eben dem Grade zu erregen als jede andere schöne Kunst; so wäre doch dieser Vorzug ihnen keinesweges wesentlich, da hingegen die Erregung der Begierde unserer erkennenden Kraft, welche Treue sucht, ihnen in einer Maaße eigen ist, welche keine andere schöne Kunst erreicht.

Achtes Kapitel.

Nicht jede Treue belustigt: und die Belustigung vollendet noch nicht das Wesen und die Bestimmung einer schönen Kunst.

So viel bleibt also gewiß: die Belustigung, welche die schönen Künste dem wohlerzogenen Menschen zuführen wollen, kann in Gemäßheit ihres Wesens diesem gar nicht anders zugeführt werden, als durch einen vollständigen und richtigen Schein eines specifiken Körpers in der Natur. Dieß allein regt bey dem Anblick ihrer Werke die Begierde nach selbstständiger Wahrheit auf, welche die schönen Künste zum angenehmen Zeitvertreib erregen wollen, dieß allein vermag diese Begierde in der Maaße zu befriedigen, wie sie die schönen Künste befriedigen wollen. Allein wenn gleich Nachbildung nothwendige Bedingung ist, ohne welche kein Produkt der schönen nachbildenden Künste in Gemäßheit ihres Wesens und ihrer Bestimmung belustigen kann; so folgt daraus noch keinesweges, daß nun jede Nachbildung darum würklich belustige, oder so belustige, wie es die schönen Künste zu thun intendiren.

Denn wie oben gesagt ist, belustigen heißt jemanden die Zeit mit dem Bewußtseyn eines angenehm interessirten Zustandes seines Ich's ver-

treiben, und außerdem wird zu Ausfüllung der Bestimmung eines Produkts der schönen Künste erfordert, daß diese Belustigung unter begleitenden Affekten des Schönen geschehe.

Nun giebt es gewisse sichtbare Gegenstände, welche wir uns selbst in der Phantasie nie vollständig und richtig bilden mögen, welche unsere Willenskraft immer schwankend in unserer Seele zu erhalten sucht, wenn anders nicht ein Vorgefühl von Bedürfniß uns zwingt, das Bild vollständig und richtig zusammenzusetzen. Dahin gehört Alles, was sich bey dem Anblicke dem physischen und moralischen Sinne auf eine widerliche Art zum Genusse aufdrängt. Wer mir eine eiternde Wunde, schlaffe Hagerkeit, ekelhafte Handlungen richtig und vollständig im Scheine liefert, und dadurch meine Phantasie mit einem Bilde ausfüllt; der thut mir gar keinen Dienst: der interessirt mich nicht mit einem angenehmen Bewußtseyn meines Ich's. Wer mir ferner einen vollständigen und richtigen Schein liefert, welcher meinen Scharfsinn, die Uebereinstimmung mit dem Würklichen im Ganzen und im Detail zu prüfen, kaum einen Augenblick in Thätigkeit setzt, der belustigt mich nicht, weil zur Belustigung die Vertreibung der Zeit binnen einer gewissen anhaltenden Dauer erfordert wird. Wer mir z. E. eine einzelne Birne mahlt, der kann nicht darauf rechnen mich zu belustigen.

Endlich muß, um das Wesen und die Bestimmung einer schönen Kunst zu erfüllen, die nachbildende mir die Belustigung unter begleitenden Affekten des Schönen zuführen, und zwar unter solchen Affekten des Schönen, welche den nachbildenden Künsten wesentlich sind.

Hierüber in dem folgenden Kapitel.

Neuntes Kapitel.

Nein! die Belustigung muß uns unter begleitenden Affekten des Schönen zugeführt werden. Diese sind wesentlich für die schönen nachbildenden Künste solche, welche sichtbare Eigenschaften an todten von menschlichem Geiste und menschlicher Hand hervorgebrachte Körper, in denen der Schein anderer Körper enthalten ist, erregen können. *)

Die Produkte der schönen nachbildenden Künste sind sichtbare Körper, folglich müssen sie solche schöne Eigenschaften an sich tragen, welche sichtbaren Körpern eigen seyn können.

*) Zur Erläuterung dieses Kapitels müssen nothwendig die folgenden Bücher mit zu Rathe gezogen werden. Vergleiche besonders neuntes Kapitel im achten Buche, und sechstes im neunten.

Da aber diese Körper todt und unbeweglich sind, so folgt daraus, daß diejenigen schönen Eigenschaften, welche von der würklichen Bewegung abhängen, nicht von ihnen zu verlangen sind. Dagegen erhalten sie einen Zuwachs an andern, welche daraus hergeleitet werden, daß man sie als solche betrachtet, in denen der Schein würklich existirender Körper enthalten ist, und die von schöneren Fertigkeiten hervorgebracht sind.

Alle diese Eigenschaften sind denn, wie bereits im sechsten Kapitel des vierten Buchs gesagt ist, entweder wohlgefällig für das Auge, oder interessant für den Geist. Zu dem Wohlgefälligen für das Auge gehört dann zuerst das sichtbar Angenehme, oder dasjenige, was ohne begleitende Vorstellung unmittelbar auf die Sinne und die Rührungsfähigkeit unserer Seele würkt, und uns ohne Begierde, Besitz und Vortheil Vergnügen macht.

Dahin gehört das Angenehme der Farbe, der Beleuchtung, und das analoge Spiel dieser Stücke, indem wir mit unserm Auge daran herumirren. Denn das Kunstwerk kann durch seine Bewegung dieß Spiel nicht hervorbringen. Ferner gehört dahin das Saftige, Duftige, Weiche, Sanfte, Glatte, u. s. w.

Es ist aber hierbey zu bemerken, daß dieß sichtbar Angenehme keinesweges allein von dem in dem Körper enthaltenen Scheine, sondern von

dem specifiken Körper, der den Schein in sich faßt, selbst herrühren könne. Es kann ein Körper in der Natur gar nichts Angenehmes für die Sinne und die Rührungsfähigkeit der Seele haben, und er kann es in der Nachbildung durch die Behandlung bekommen. Ein altes Weib von Rubens dargestellt mag zum Beweise dienen. Das Gemählde kann harmonisch an Farbe und Helldunkelm, saftig, sanft und so weiter werden, ohne daß das alte Weib diese Eigenschaft an sich trüge. Dabey aber unterstützt freylich oft das Bild, was in der Seele des Beschauers liegt, den Eindruck des Gemähldes auf das Auge. Eine Pfirsche, eine Weintraube von van Huysum ist ganz anders saftig, als die runzlichte Wange des alten Weibes von Rubens oder Jakob Jordaens.

Zweytens gehört hieher die unbedeutende Wohlgestalt. (Vergleiche viertes Buch sechstes Kapitel.)

Aber hierbey ist wieder zu bemerken, daß diese Wohlgestalt ganz und gar nicht allein an dem nachgebildeten Körper, sondern auch an der Art, wie er im Gemählde, in dem Werke der Bildhauerkunst u. s. w. mit seinen Theilen, oder mit andern Körpern zusammengruppirt ist, wahrgenommen werden kann. Es kann daher ein Körper, der einzeln und aufrecht stehend, oder in Ruhe gesetzt, ganz und gar keine Wohlgestalt zeigen würde, in der Stellung, die auf Bewe-

gung deutet, in seiner Gruppirung mit andern Körpern allerdings Wohlgestalten zeigen.

Eben so verhält es sich mit dem generisch Interessanten. (Vergleiche viertes Buch sechstes Kapitel.)

Das Gemählde, die Statue im Ganzen kann diese Eigenschaft durch die mahlerische Anordnung, durch das Contraposto u. s. w. zeigen, und der specifike Körper, der darin enthalten ist, wird sie vielleicht nicht zeigen. Hieher gehört endlich noch das schmückende Beywerk. (Vergleiche ebendaselbst.) Auch diese schöne Eigenschaft können die nachbildenden Künste ganz anders nutzen, als der Körper in der Würklichkeit, der daraus Vortheil für sich zu ziehen denkt. Ein Talar im Gemählde trägt sehr viel dazu bey, das Ganze schön zu machen. In der Natur wird der indifferente Mensch, der ihn trägt, nie dadurch schön.

Zehntes Kapitel.

Fortsetzung, worin besonders das Schöne der Bedeutung in den nachbildenden Künsten erklärt wird. *)

Zu den inneren schönen Eigenschaften der Werke der schönen nachbildenden Künste gehört

1) Das specifisch Interessante und das Vortreffliche der Bedeutung.

Auch dieser Begriff nimmt hier eine besondere Bestimmung an.

Es ist schon nothdürftig hinreichend zu meiner Belustigung, wenn der nachgebildete Körper mir den Schein eines würklich existirenden specifiken Körpers wieder liefert. Aber wenn der nachgebildete Körper mir nun gar nicht blos einen würklich existirenden specifiken Körper zeigt, sondern ihn mit solchen generischen Merkmalen der Wahrheit zeigt, daß ich ihn für den Repräsentanten aller Körper seiner Art halten möchte, so bestimmt, so richtig ist er dargestellt; dann liegt etwas charakteristisch Vortreffliches in der Bedeutung nachgebildeter Körper, wenn gleich das gewählte Vorbild ganz und gar nichts Vortreffliches

in

*) Vergleiche viertes Buch dreyzehntes Kapitel, sechstes Buch neuntes Kapitel, achtes Buch zehntes Kapitel, neuntes Buch siebentes Kapitel.

in der Bedeutung seines Körpers zeigt. Z. E. ein Einäugigter, ein Zwerg, ein Bucklichter sind nichts weniger als vortrefflich in Rücksicht auf die Bedeutung der Formen ihres Körpers. Aber ein solcher gemahlter Körper, welcher der Repräsentant aller Körper dieser mangelhaften Menschenart seyn würde, wäre allerdings durch seine Bedeutung vortrefflich. — Alle ausgezeichnete Treue gehört gleichfalls zu dem Vortrefflichen der Bedeutung in den schönen Künsten. Dieß beweisen Raphaels Zeichnung, Tizians Colorit, Correggios Beleuchtung.

Die historische, die allegorische Bedeutung, wenn sie specifisch interessant seyn sollen, nehmen in den nachbildenden Künsten gleichfalls eine ganz andere Modification an als außerhalb denselben. Soll mir ein würklicher Körper in der Natur um seines historischen oder allegorischen Gehalts willen specifisch interessant seyn; so muß die Begebenheit, so muß der Satz, an die er mich bestimmt erinnert, an sich schon frühere Affekte des Schönen in mir erweckt haben. Das Angenehme der Erinnerung muß der Begebenheit, dem Satze selbst gehören, an den der allegorische oder symbolische Körper, das Monument, erinnern. Jemand, der eine Säule da aufrichten wollte, wo Cartouche einmal gestohlen hätte, oder mir die Gerechtigkeit durch Vorhaltung einer Waage einschärfen wollte, würde nichts specifisch Interessantes liefern. Aber wenn die

Begebenheit der Beraubung von einem Cartouche, oder eine Figur mit der Waage von den nachbildenden Künsten dargestellt wird; so nimmt die Sache ein anderes Ansehn an. Es erinnert mich bestimmt an das Vergnügen, welches es immer mit sich führt, wenn man sich gerade ein Individuum in einer individuellen Lage ganz ausgemahlt bilden, wenn man mit sichtbaren Körpern unsinnliche Wahrheiten und Sätze ausdrükken kann. Kurz! es weckt das Vergnügen in mir auf, welches ich allemal empfunden habe, wenn ich mir entfernte Begebenheiten, oder unsinnliche Vorstellungen unter einem vollständigen Bilde vor das Auge führen konnte. Die Wichtigkeit der Begebenheit oder des Satzes gebe ich in den Kauf.

Eilftes Kapitel.

Fortsetzung des vorigen, worin besonders das Schöne des Geistes und des Geistreichen in den schönen nachbildenden Künsten erkläret wird.*)

Zu den schönen Eigenschaften am Innern des schönen Werkes dieser Künste gehört zweytens das Vortreffliche und das specifisch Interessante seines Geistes.

*) Vergleiche auch hier die eben angezogenen Stellen.

Auch dieser Begriff nimmt an den Körpern, welche die schönen nachbildenden Künste hervorbringen, eine besondere Modification an.

Zuerst nennt man eine geistreiche Figur unter denen, welche sie darstellen, nicht blos eine solche, die, in der Natur gesehen, vortreffliche oder specifisch interessante Fähigkeiten des Geistes an ihren äußeren Formen verrathen würde; sondern man nennt so eine jede, welche an ihren äußeren Formen ein sehr bestimmtes, auffallendes Gepräge der Fähigkeiten, der Gedanken und Gesinnungen trägt, welche ihren Geist ausfüllen, wenn gleich diese Stücke an sich weder vortrefflich noch specifisch interessant sind. Das Ausgezeichnete in dieser Uebereinstimmung der Physiognomie mit dem Innern der Seele ist hier der Grund des Vergnügens.

Ferner nennt man geistreich eine Figur im Bilde, welche ausgezeichnet bestimmt die Denkungsart, den Charakter einer ganzen Gattung von Menschen an den äußeren Formen wahrnehmen läßt, und sie gleichsam zu deren Repräsentanten macht. Z. E. die Figuren eines Gerhard Dows, dessen Marktschreyer der Marktschreyer aller Marktschreyer ist, die Figuren eines Hogarths u. s. w. sind geistreiche Figuren.

Endlich heißt geistreich Alles, was durch Ahndung schönerer Fähigkeiten in dem Künstler schön ist. Das Wort geistreich ist zwar auch

in diesem eingeschränkteren Sinn noch sehr verschiedenen Bedeutungen unterworfen.

Einmal heißt es überhaupt so viel, als Alles was mehr als den Stümper und den sklavischen Copisten verräth, eine Fertigkeit der Hand, die zugleich einen Geist zeigt, der über die zweckmäßigsten Mittel, den zum Vorbilde gegebenen Körper zweckmäßig nachzubilden, nachgedacht hat: mithin so viel als eine überdachte Fertigkeit der Hand in der mechanischen Ausführung der Nachbildung. Da sich ein solches Talent in Künsten, welche Eigenthümlichkeiten der Körper hervorbringen, die man nicht durch Messen, Sorgsamkeit und häufige Uebung bilden kann, ohne einen gewissen Grad von Scharfsinn, Gefühl und Einbildungskraft nicht denken läßt, der denjenigen übersteigt, welchen der blos mechanische Künstler nöthig hat; so hat man allerdings Recht, bey einer solchen überdachten Fertigkeit die Mitwürkung des Geistes besonders mit in Anschlag zu bringen, und die Wahrnehmung derselben eine geistreiche Behandlung zu nennen.

Dann aber heißt Geist auch so viel, als dasjenige, woran man bemerkt, daß der Künstler eine eigenthümliche Art gehabt habe, die ergreifenden Bestandtheile der Wahrheit sichtbarer Körper zu fassen, und damit hängt dann wieder die eigenthümliche Darstellungsart genau zusammen.

Der Beschauer sieht in dem Produkt der nachbildenden Künste, die Körper an Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, Stellung, Ausdruck, Zusammensetzung anders, als er sie in der Natur gewöhnlich wahrgenommen und gedacht hat. Also heißt das Geistreiche hier so viel als Eigenthümlichkeit der Anschauungs- und Darstellungsart. Auch dieß setzt einen besondern Schwung von Einbildungskraft und einen besondern Grad von Gefühl und Scharfsinn zum voraus. Dieß ist denn besonders das Geistreiche der Erfindung.

Ferner heißt Geist so viel als was viele poetische Einbildungskraft, poetisches Gefühl, poetischen Scharfsinn verräth: Was einen stark gerührten Geist in dem Künstler ankündigt, und weil dieß gewöhnlich die Folge der poetischen Begeisterung ist, so nennt man oft geistreich, was durch Begeisterung eingeflößt zu seyn scheint.

Weil nun Alles dieß des Beschauers Geist interessirt, so nennt man überhaupt geistreich, Alles was durch die Ahndung höherer Geistesfähigkeiten in dem Urheber eines Kunstwerks der nachbildenden Künste der Seele des Beschauers Affekte des Schönen zuführt.

Unter diesen verschiedenen Arten des Geistreichen oder des Geistes, als eine schöne Eigenschaft der Produkte der nachbildenden Künste betrachtet, sind eigentlich nur die beyden ersten, nämlich das Geistreiche der Behandlung und der

Erfindung ihnen allen zusammen und in allen ihren Produkten wesentlich und unterscheidend eigen.

Jedes Produkt der schönen nachbildenden Künste muß eine geistreiche Behandlung zeigen, welche einen höheren Aufwand von Geisteskräften voraussetzt, als der blos mechanische Künstler bey der Verfertigung seiner Werke nöthig hat, aber auch viel mehr Sorgsamkeit und erworbene Sicherheit in der Ausführung als jeder andere Künstler braucht. In dieser Rücksicht ist der nachbildende Künstler immer zugleich Handwerker. Das mechanisch Künstliche ist eine wesentlich schöne Eigenschaft eines jeden Werks der schönen nachbildenden Künste. Darum können der Abguß, der über den schönsten würklichen Kopf abgegossen ist, der Abglanz der schönsten Gegend in der Camera obscura nie für selbstständig schöne Kunstwerke der nachbildenden Künste gelten.

Dieser Satz ist lange nicht so viel bedacht worden, als er hätte bedacht werden sollen.

Jedes Produkt der schönen Künste muß aber auch eine eigenthümliche Anschauungs- und Darstellungsart zeigen, welche man besonders den Styl eines Meisters nennt: beydes zusammen giebt dem Kunstwerke eine schöne Eigenschaft, welche charakteristisch für die Werke der nachbildenden Künste ist. Zufälliger ist die schöne Eigenschaft, welche der poetische Schwung des

Künstlers dem Werke beylegt. Doch schmückt auch dieser die Werke der nachbildenden Künste im Ganzen mit einem Vorzuge, den todte Körper in der Natur nicht haben können.

Zwölftes Kapitel.

Fortsetzung: worin das Schöne des Ausdrucks in den schönen nachbildenden Künsten erklärt wird.

Das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks in den Werken der schönen nachbildenden Künste ist noch ganz etwas anders, als es in der Würklichkeit und in den übrigen schönen Künsten ist. Ausdruck überhaupt heißt der Inbegriff von sichtbaren Merkmalen einer nach Außen würkenden Willenskraft der Seele des angeschaueten Körpers. (Vergleiche viertes Buch fünftes Kapitel.)

Der Körper, den die nachbildenden Künste schaffen, kann entweder den Schein würklich lebendiger Körper enthalten, welche eines solchen Ausdrucks fähig sind (z. E. größere Thiere und Menschen); und wenn dann ihr Ausdruck mich sympathetisch ansteckt, Vorstellungen des Vortrefflichen oder des specifisch Interessanten in mir erweckt, so ist dieß das Schöne des würklichen

Ausdrucks der dargestellten Personen. Allein es kann der in dem Kunstwerke enthaltene Schein auch gar eines solchen würklichen Ausdrucks nicht fähig seyn. Er wird ihm nur analogisch beygelegt: (z. E. der Landschaft, wenn man ihr den Charakter des Romantischen, des Zärtlichen, des Heitern beylegt.) Alsdann ist dieß das Vortreffliche und das specifisch Interessante des Ausdrucks des Sujets.

Aber der nachbildende Künstler kann auch seinem specifiken Werke, ohne auf das Sujet Rücksicht zu nehmen, einen vortrefflichen oder specifisch interessanten Ausdruck beylegen, er kann das Ganze durch gewisse Mittel, die ihm zu Gebote stehen, in einem solchen Tone halten, daß das indifferenteste Sujet mich zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zur Ergötzung hinreißt. Dieß ist das Schöne des Ausdrucks im Charakter, im Tone des ganzen Werks.

Dreyzehntes Kapitel.

Endlicher Begriff des Wesens und der Bestimmung der schönen nachbildenden Künste.

Das Wesen und die Bestimmung der schönen nachbildenden Künste besteht also darin: durch Wahrnehmung der Aehnlichkeit des künstlich abgenommenen, sichtbaren, aber todten

Scheins mit dem Vorbilde eines natürlichen Scheines specifiker, würklicher, sichtbarer Körper, im Ganzen und im Detail, den wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt, unter begleitenden Affekten des Schönen, dergleichen sichtbare Eigenschaften an todten durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen verfertigte Körper erwecken können, zu belustigen.

Vierzehntes Kapitel.

Eine Kunstschönheit der schönen nachbildenden Künste ist ein durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen hervorgebrachter specifiker Körper, der durch die Treue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren specifiken Körpers in der Natur den wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt belustigt, und bey der Wahrnehmung dieser Treue, durch die äußere Hülle des Werks, dem Auge wohlgefällig, durch Bedeutung, Geist und Ausdruck desselben Werks, dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung interessant wird.

Von einem treuen sichtbaren todten Scheine würklicher sichtbarer specifiker Körper, der Affekte des Schönen giebt, ist die Schönheit in

den nachbildenden Künsten, oder das schöne Kunstwerk dieser Künste noch verschieden.

Da jedes Kunstwerk ein sichtbarer specifiker Körper ist, so muß es als eine körperliche Schönheit betrachtet werden; da es aber zu gleicher Zeit ein Werk der Künste ist, so muß es auch als eine Kunstschönheit betrachtet werden. Beydes giebt ihm einen zusammengesetzten Charakter. Als sichtbare Schönheit muß es eine Hülle haben, welche dem Auge wohlgefällt, und über diese kann, da sie ganz vom Stoffe abhängt, den jede Kunst bearbeitet, nichts allgemeines festgesetzt werden. Als Kunstschönheit muß es einen solchen inneren Gehalt haben, wodurch das geliebte menschliche Ganze in seinen geselligen Verhältnissen zu uns, die auf Unterhaltung abzwecken, auf die Länge liebenswürdig gemacht wird.

Dieß letzte ist nicht möglich, wenn das Werk nicht Vorzüge in seiner Bedeutung, in seinem Geiste, in seinem Ausdrucke zeigt. Die Bedeutung muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn, entweder durch einen ausgezeichneten Grad von Treue, oder durch ein historisches oder poetisches Interesse. Der Geist muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn: Entweder durch das Geistreiche der Figuren, die in dem Werke enthalten sind, oder durch das Geistreiche in der Behandlung und Erfindung. Der Ausdruck muß specifisch interessant oder vortrefflich seyn, entweder durch den Ausdruck der Figuren selbst,

oder des Sujets überhaupt, oder durch den Ton, der in dem Werke im Ganzen herrscht. Hiervon kann nichts geschenkt werden. Wo eins von diesen Stücken fehlt, da hat das Werk der nachbildenden Künste einiges oder viel Schönes, aber es ist keine Schönheit.

Eine Kunstschönheit der schönen nachbildenden Künste ist folglich ein durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen hervorgebrachter specifiker Körper, der durch die Treue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren Körpers den wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt belustigt, und bey der Erkenntniß dieser Treue durch die äußere Hülle des Werks dem Auge wohlgefällig, durch Bedeutung, Ausdruck, Geist desselben, dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung wichtig wird.

Hieraus folgt, daß ich schlechterdings nicht bey jedem Werke der schönen nachbildenden Künste so fragen könne: würde der darin enthaltene Körper, in der Natur angetroffen, eine Schönheit seyn? Sondern daß ich sehr oft so fragen müsse: Ist das Ganze der gefärbten Tafel, des gehauenen Steins, des schattirten Bogens eine Schönheit?

Funfzehntes Kapitel.

Der nachbildende Künstler muß so treu nachbilden, als es der Zweck einer Kunstschönheit der schönen nachbildenden Künste überhaupt und jeder ihrer Arten zuläßt.

Aus diesem Begriffe ergiebt sich der Grad der Treue, der bey der Nachbildung zu beobachten ist. Nämlich da es höchster Grundsatz der schönen Künste ist, nicht etwas Schönes, sondern Schönheiten mittelst ihrer Werke zu liefern; so darf die Treue in der Nachbildung nicht weiter gehen, muß aber auch gerade so weit gehen, als es das Wesen und die Bestimmung eines schönen Werks der schönen Künste erfordert.

Man hat uns seit einiger Zeit mit Recht für sklavischer Nachahmung der Natur gewarnet, aber man hat diese Warnung in positive Regeln eingekleidet, deren unbehutsame Fassung leicht bey der Befolgung noch weiter von dem Wesen und der Bestimmung der schönen nachbildenden Künste abführen würde, als die sklavische Nachahmung.

Einige haben gesagt: man müsse die Täuschung nie vollständig machen, und wo zu befürchten sey, daß sie eintreten könne, da müsse man sich absichtlich von der Wahrheit entfernen. So Marmontel.

Andere haben gesagt: Die Einbildungskraft sey der Sitz der Wahrheit; wenn diese gerührt würde, so sey der Zweck der schönen Künste erreicht, man müsse sich also seiner Einbildungskraft überlassen. So Reynolds.

Bey der Beobachtung dieser Regeln, so wie sie da ausgedrückt sind, wird man nothwendig in das Verfahren der neueren französischen, englischen und italienischen Schulen verfallen, deren Werke schwerlich das Jahrhundert überleben werden, für dessen dichterischen und philosophischen Geschmack sie verfertigt sind.

Sklavische Nachahmung ist freylich zu tadeln, sklavisch aber heißt diejenige Nachbildung, welche Alles, was sie an dem Vorbilde wahrnimmt, wiederliefert, ohne auf das Wesen und die Bestimmung eines schönen Kunstwerks Rücksicht zu nehmen.

Allein dichterische Verfahrungsart beym Nachbilden ist gleichfalls zu tadeln: denn diese nimmt nicht auf das Wesen und die Bestimmung eines schönen Werks der nachbildenden Künste Rücksicht. Jene handelt gegen den Begriff der Gattung, diese gegen den Begriff der Art.

Wer also treu nachbildet, muß zweckmäßig nachbilden, sowohl in Rücksicht auf den Zweck einer Kunstschönheit der schönen Künste überhaupt, als auch besonders in Rücksicht auf den Zweck ein schönes Werk der schönen nachbildenden Künste zu liefern.

Um zweckmäßig treu nachzubilden, muß man also

1) Seine Vorbilder so wählen, daß sie jedem wohlerzogenen Beschauer als specifike Körper in der Nachbildung erscheinen mögen. Ein jeder, der das Bild sieht, muß voraussetzen können, daß er schon etwas Aehnliches in der Natur gesehen habe, was mit dem Begriffe der Gattung und Art sichtbarer Körper, die ihm bekannt sind, übereinkömmt, und hier im Bilde dargestellt ist. Es ist möglich, daß es Menschen giebt, die so aussehen, und sich so geberden wie die Figuren in den Werken der Zuicheri, Boucher u. s. w.; aber der wohlerzogene Mensch im Durchschnitt kennt so etwas nicht in der Natur, und kann es sich auch nicht als natürlich denken.

2) Dasjenige, was nachgebildet wird, muß wenigstens in der Nachbildung durch die Art, wie es da zusammengestellt ist, den Scharfsinn des Beschauers spannen, die Nachbildung mit dem Nachgebildeten zu vergleichen, und an der Uebereinstimmung Vergnügen zu finden. Der einzelne Kohlkopf, der einzelne todte Haase u. s. w. kann nicht durch die Treue, mit der er dargestellt ist, belustigen. Wenn er aber mit Teppichen, Geräthschaften, Gefäßen u. s. w. zusammengruppirt ist, so läßt sich die Belustigung an der Uebereinstimmung des Ganzen der gefärbten Tafel mit dem Ganzen in der Würklichkeit als möglich denken.

3) Das Nachgebildete muß nur mit dem Detail in der Nachbildung treu erscheinen, worin ich es wahrnehmen würde, wenn das mir vorgeführte Ganze des Werks, nicht des Körpers, der darin enthalten ist, auf einmal angeschauet werden sollte. Lächerlich ist es, wenn van der Heyden jeden Backstein an den Häusern seiner Perspektiven darstellt, die ich sehen kann, wenn ich das Haus allein betrachte, die ich aber schlechterdings nicht wahrnehmen kann, wenn ich mich gegen dieß Haus in der Entfernung befinde, die anzunehmen nöthig ist, um das Ganze, welches ich im Gemählde erblicke, mit der Natur zu vergleichen und mit einem male zu überschauen. Lächerlich sind aus eben diesem Grunde die Infusionsthierchen, die einzelnen Haare im Barte an Denners Köpfen. Denn wenn ich mich gegen einen würklichen Kopf in die Lage setze, welche erfordert wird, um den Kopf so im Ganzen zu übersehen, wie ich ihn im Gemählde erblicke, so ist es für das gewöhnliche Auge unmöglich, diese Kleinigkeiten zu unterscheiden.

4) Muß ich nur dasjenige nachbilden, was nicht den Affekten des Schönen, welche immer zugleich mit der Belustigung gehen sollen, hinderlich ist. Folglich keine ekelhafte Auswüchse, Wunden u. s. w.

5) Muß ich nur dasjenige nachbilden, was sich vermöge der Mittel, welcher jeder der nachbildenden Künste zu Gebote stehen, nachbilden

läßt. Folglich muß ich nicht das hauen wollen, was sich nur mahlen läßt, nicht mahlen was sich nur hauen läßt u. s. w.

6) Am wenigsten aber darf ich mit dem todten sichtbaren Körper etwas nachahmen wollen, was sich nur durch würkliche Bewegung des Körpers, oder gar durch Worte, Reden und vollständige Handlungen nachahmen läßt.

Sechszehntes Kapitel.

Des nachbildenden Künstlers Pflicht besteht nicht darin, das Würkliche zu verschönern; sondern das Werk, worin der Schein des Würklichen enthalten ist, zu verschönern, oder vielmehr zur Schönheit zu machen.

Eben so unbestimmt ist die Regel, die man uns seit einiger Zeit gegeben hat: die Bestimmung der schönen nachbildenden Künste sey das Würkliche zu verschönern. Denn soll es so viel heißen, als dem dargestellten Gegenstande, dem Körper in der Natur schöne Eigenschaften beylegen, die ihn, in der Natur gesehen, schöner machen würden; so ist diese Regel theils in vielen Fällen unmöglich zu befolgen, theils gar nicht unbedingt nothwendig. Der Mahler, der den Golfo von Neapel darstellt, kann diesen schlechterdings nicht

so

so verschönern, daß, wenn er nun in der Natur so gesehen würde, wie er im Gemählde dargestellt ist, eine größere Würkung auf den Beschauer davon zu erwarten stünde. In andern Fällen kann der Mahler den Gegenstand ganz so lassen, wie er in der Natur ist, und er wird schon dadurch schöner, daß er im Gemählde die schönen Eigenschaften erhält, welche dem Gemählde eigenthümlich sind, z. E. den Zauber des Helldunkeln, der Farbenharmonie, der Gruppirung und so weiter. Ich würde diesen Satz hier noch weiter ausführen, wenn ich nicht in dem folgenden Buche wieder darauf zurückkommen müßte.

Also muß die Regel so ausgedrückt werden, der nachbildende Künstler muß sein Werk, seine gefärbte Tafel, seinen Block, seinen Bogen Papier so hervorbringen, daß er zur Schönheit wird.

Siebenzehntes Kapitel.

Auch ist es keinesweges Verbindlichkeit für den nachbildenden Künstler dasjenige zur Nachahmung zu wählen, was schon in der Natur eine Schönheit seyn würde. Es ist genung, wenn sein Werk, der Nachahmung des Gleichgültigen und Häßlichen ungeachtet, zur Schönheit wird.

Eben so wenig zutreffend ist der Satz, daß Nachahmung der schönen Natur Zweck der schönen nachbildenden Künste sey. Denn ob ich das Schönheitsgefühl von dem von dem Werke nachgebildeten Körper bereits in der Würklichkeit erhalten haben würde, oder ob ich es nur von seinem Scheine in der Tafel, im Block, in dem Papierbogen erhalte, das ist völlig gleichgültig.

Achtzehntes Kapitel.

Der nachbildende Künstler muß dem Ganzen seines Werks Ausdruck geben, und dieß erreicht er dadurch, wenn er in dasselbe recht viel von der Stimmung legt, in der er war, als er sein Werk verfertigte. Aber er hat noch keineswegs genung gethan, wenn er nur den Gegenstand seiner Empfindsamkeit schildert.

Völlig unzutreffend auf die nachbildenden Künste ist der Grundsatz einiger neueren Aesthetiker, daß sie den Gegenstand der Empfindsamkeit des Künstlers schilderten. *) Soll er auf die sichtbaren Körper, die in dem Gemählde enthalten sind, angewandt werden, so ist er völlig unwahr. Denn die gleichgültigsten sichtbaren

*) Das behauptet Herr Heidenreich in seiner Aesthetik.

Körper in der Natur können, im Gemählde dargestellt, das Ganze zur Schönheit machen. Der Ausdruck des Werks liegt keinesweges unbedingt in der Bedeutung des Gemähldes, sondern sehr oft in dem Ganzen der gefärbten Tafel. Und dann ist es ganz und gar nicht hinreichend, den Gegenstand der Empfindsamkeit, oder dasjenige, was uns eigentlich zum sympathetischen Interesse eingeladen hat, zu schildern. Dieß ist sehr selten der ganze Körper: es sind gemeiniglich nur einzelne sichtbare Eigenschaften an ihm. Der Dichter, der Mimiker verfährt so, nicht aber der nachbildende Künstler. Der Dichter sagt: sieh da oben an seiner Stirn die zornschwangere Falte; und damit ist der Gegenstand der Empfindsamkeit geschildert: der Mimiker stellt mir mit Mund, Augen, kurz! mit der ganzen Miene den Zorn dar, und hat damit gleichfalls den Gegenstand der Empfindsamkeit geschildert. Aber wahrhaftig der Mahler hat noch gar wenig oder vielmehr nichts von dem, was zu dem Wesen seiner Kunst gehört, geliefert, indem er mir diese eigentlichen Gegenstände seiner Empfindsamkeit geschildert hat. Erst indem er mir alle Theile des Gesichts, mit allen gar nicht zum Ausdruck des Zorns gehörigen sichtbaren Eigenschaften treu und zweckmäßig dargestellt hat, hat er seiner Pflicht gemäß gehandelt.

Inzwischen ist so viel gewiß: jedes Werk der schönen nachbildenden Künste muß, um für eine

Schönheit zu gelten, Ausdruck haben. Aber diesen Ausdruck erhält es schon alsdann, wenn es mich durch sein Ganzes auf einen gewissen Ton der Feyer, der Zärtlichkeit, der Ergötzung stimmt, und der Künstler erreicht dieß am sichersten, wenn er in sein Werk recht viele Spuren der Stimmung legt, in der er sich bey dessen Verfertigung befunden hat. Dieß hängt aber keinesweges allein von den Gegenständen ab, die er darstellt. Drey Mahler können dasselbe Sujet mahlen, und ganz verschiedene Stimmungen durch ihre Werke in mir hervorbringen, je nachdem ein jeder dem Gemählde verschiedene sichtbare Eigenschaften beylegt, die mich entweder zur Feyer, oder zur Zärtlichkeit, oder zur Ergötzung einladen. Es hängt dabey vieles, ja beynahe Alles von der Behandlung ab: z. E. ob das Helldunkle pikant, der Ton der Farben düster, der Schwung der Contouren frey, keck, oder bestimmt, ernst u. s. w. ist. Das Nähere in den folgenden Büchern.

Neunzehntes Kapitel.

Eine jede Schönheit der nachbildenden Künste muß nach Analogie des menschlichen Körpers ein wohlgefälliges Aeußere und einen interessanten innern Gehalt durch Bedeutung, Ausdruck und Geist zeigen. Aber da, wo nicht der einzelne Mensch zur Beachtung seiner Schönheit ganz besonders aufgestellt wird, da erhalten diese Stücke ganz besonders modificirte Begriffe.

Wo die nachbildenden Künste den Menschen oder das größere vierfüßige Thier offenbar in der Absicht vor uns aufstellen, damit wir von ihrer Gestalt das Gefühl der Schönheit erhalten sollen, da ist es natürlich, daß alle Forderungen, welche wir an die sichtbare Schönheit des würklichen Menschen machen, bis auf diejenigen nach, welche der todte Schein und die eingeschränkten Mittel einer jeden der nachbildenden Künste nicht erfüllen können, von der dargestellten Figur selbst erfüllt werden müssen. Wo aber die nachbildenden Künste diese Absicht nicht verrathen, da können wir nur diejenigen Forderungen erfüllt zu sehen verlangen, deren Ausfüllung wir bey der sichtbaren Schönheit überhaupt voraussetzen. Dahin gehört allemal Vollständigkeit, Richtigkeit, Zweckmäßigkeit in der Bedeutung, ferner

Ausdruck und Geist und wohlgefällige Einkleidung für das Auge. Diese Stücke zeigt der menschliche Körper gleichfalls, aber nach besonders modificirten Begriffen, welche nie an der nachgebildeten Figur im Werke, sondern in dem Ganzen des Werks aufgesucht werden. Was nun in jeder der nachbildenden Künste zur wohlgefälligen Einkleidung, zur ausgezeichneten Bedeutung, zum ausgezeichneten Ausdruck und Geist gehöre, läßt sich hier noch nicht bestimmen, und muß in den folgenden Büchern näher erörtert werden.

Zwanzigstes Kapitel.

Es giebt auch unter den Schönheiten der nachbildenden Künste ernste, reizende und bedeutungsvolle Schönheiten.

Die Schönheiten der schönen nachbildenden Künste sind in Vergleichung mit den Schönheiten der übrigen Künste ergötzende Schönheiten. Denn die Feyer und die Zärtlichkeit, in welche uns die Schönheiten der redenden Künste, der mimischen, der Tonkunst, und selbst der Bau- und Gartenkunst versetzen, vermag kein Gemählde, keine Statue, kein Kupferstich zu erreichen.

Aber unter sich verglichen, giebt es dann allerdings feyerliche, zärtliche, ergötzende (oder ernste,

reizende, bedeutungsvolle) Schönheiten der nachbildenden Künste. Der todte Christ im Schooße der ohnmächtigen Mutter von klagenden Freundinnen umgeben vom Annibale Caraccio, eine büßende Magdalene, oder Judith von Guido Reni, ein Apollo, eine Landschaft von Guaspre Poußin oder Claude le Lorrain sind ernste Schönheiten. Der Sonnenaufgang von Guido Reni, die Cencia von demselben, die Madonnen von Siammingo, die Landschaften von Wynants, Roos u. s. w. sind reizende Schönheiten. Das Baurenmahl von Jakob Jordaens, der Faun, der die Becken schlägt, die Stilleben von Malthese, van Huysun, sind ergötzende Schönheiten. Allemal wird auf den Ausdruck des Werks im Ganzen Rücksicht genommen, ob dieser uns zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zum bloßen Wohlwollen einladet, nicht auf den Ausdruck des in dem Werke enthaltenen, nachgebildeten Körpers allein. Aber beydes fließt da natürlich zusammen, wo der nachgebildete Körper zugleich das Ganze des Werks vollendet.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Zum nachbildenden Künstler und zum Kritiker über die Schönheiten der nachbildenden Künste werden ganz besondere Anlagen und eine ganz besondere Ausbildung erfordert.

Der allgemeinere Unterschied, der zwischen den nachahmenden Künstlern durch sichtbare Gestalten, und denen, die sich der Worte und für sich bestehender Töne beym Nachahmen bedienen, Statt findet, ist unverkennbar.

Es ist klar, daß sie durch die Verschiedenheit der Zeichen, deren sie sich zur Ueberlieferung bedienen, von einander abgesondert sind, aber noch mehr sondern sie sich durch dasjenige ab, was sie überliefern, und wozu sie es überliefern. Dieß ist bereits ausgeführt, kann aber nicht genung wiederholt werden.

Der Dichter überliefert nicht allein eine Menge von Gegenständen, welche der nachbildende Künstler gar nicht überliefern kann; sondern von den Gegenständen, die sie beyde überliefern können, geben sie beyde ganz verschiedene Sachen. Der Dichter giebt immer den Totaleindruck, den der sichtbare Gegenstand mit seinen sichtbaren Beschaffenheiten auf ihn gemacht hat, und zwar mehrestentheils durch Andeutung einer oder der

andern dieser Beschaffenheiten, die gar nicht durch sichtbare Darstellung zu überliefern sind; z. E. die sanfte Bewegung des Wassers, den wohlthätigen Glanz der Sonne u. s. w. Der nachbildende Künstler giebt das Detail, und läßt dem Beschauer den Totaleindruck selbst abnehmen. Er mahlt ein Wasser, worauf Erhöhungen und Vertiefungen flach, nicht dicht an einander gerückt sind, er verbreitet über alle Gegenstände ein Tageslicht, das nicht brennend ist, und läßt daraus auf sanfte Bewegung und wohlthätigen Glanz schließen.

Der Dichter überliefert auch das sichtbare in einer ganz andern Absicht als der nachmachende Künstler. Jener thut es nie in der bestimmten Absicht, daß die Seele des Zuhörers seine poetische Beschreibung mit der Würklichkeit vergleichen, und an der Uebereinstimmung Vergnügen finden soll, er thut es immer in der weiter gehenden Absicht, die Wißbegierde des Zuhörers zu befriedigen, oder sein Herz zu sympathetischen Empfindungen, und seine Einbildungskraft zur Zusammensetzung neuer Bilder zu spannen. Hingegen der Pantomimiker, der zeichnende Künstler haben offenbar neben andern Absichten die Hauptabsicht mit, der Seele des Beschauers die bestimmte Thätigkeit zu geben, daß sie Aehnlichkeiten aufspüren soll.

Der Dichter hat immer genung zur Nachahmung gethan, wenn er die Beschaffenheit des

sichtbaren Gegenstandes, die ihn begeistert hat, treu wieder liefert. Bey dem nachbildenden Künstler ist damit die Sache gar nicht abgethan. Er muß neben diesen Beschaffenheiten auch eine Menge anderer liefern, die ihn gar nicht gerührt haben. Wenn er durch das vortheilhafte Licht, worin er eine Gegend gesetzt sieht, veranlaßt wird sie zu mahlen, so ist es nicht genung, daß er die Beschaffenheit des Lichts ausdrücke, sondern er muß Bäume, Häuser, Erde und so weiter mit mahlen, die ihn gar nicht gerührt haben.

Hierzu werden denn ganz verschiedene Anlagen und ganz verschiedene Stimmungen der Seele erfordert. Ohne eine sehr lebhafte Einbildungskraft, ohne ein starkes Gefühl, das sich mit den Objekten aufs genaueste verbindet, sie mehr nach dem Eindruck von Lust und Unlust als nach ihren substanziellen Beschaffenheiten wahrnimmt, läßt sich kaum ein Dichter denken, und ein gutes Gedicht ist wohl schwerlich ohne Begeisterung hervorgebracht. Hingegen der nachbildende Künstler geht lange um die Gegenstände herum, die er nachbilden wird, bemerkt ihre einzelnen Theile und ihr Ganzes, ohne ihre Absonderung von ihm zu vergessen. Seine Einbildungskraft ist nicht sowohl lebhaft als wohl verwahrend. Sein Gefühl nicht sowohl stark als fein. Kömmt eine besondere Veranlassung, die ihm den Gegenstand in einer besonders günstigen Lage zeigt, so wird er freylich begeistert, aber einmal ist diese Be-

geisterung nie so stark als die des Dichters, und zweytens nicht so unumgänglich nothwendig. Ein Mensch, der sich in einem hohen Grade leidenschaftlich bewegt fühlt, kann dadurch schon ein Dichter werden, daß er seine Gefühle mit Worten ausdrückt. Der Pantomimiker und der nachbildende Künstler werden gerade alsdann nichts machen, und selbst der Mimiker, der sich der Worte bedient, ist unfähig zu agiren, wenn er ganz seine eigene Person vorstellt. Außerdem aber ist es bekannt genung, wie die größten Mahler zuweilen vortreffliche Werke geliefert haben, ohne daß man ihnen eigentliche Begeisterung zuschreiben könnte. Ich weiß von zuverläßiger Hand, daß Mengs einmal ein sehr schönes Bild blos darum verfertigt hat, weil er ein leeres Tuch nicht unbedeckt und ungenutzt stehen lassen, und einmal versuchen wollte mit Wasserfarben zu mahlen.

Er setzte erst eine akademische Figur darauf, und berathschlagte sich dann mit seinem Farbenreiber, mit welcher andern er sie in Verbindung setzen könnte. So entstand das Gemählde. Kann man hier an Begeisterung denken? An eine Begeisterung, die ihm das darzustellende Objekt eingeflößt hätte?

Diese besonderen Anlagen im nachbildenden Künstler geben seinem ganzen Charakter eine besondere Stimmung. Es sind mehrestentheils Träumer, Menschen, die an der einzelnen Gestalt

so viel sehen, daß sie an Begriffen von dem Allgemeinen, selbst in der Maaße, wie es im gemeinen Leben erfordert wird, keinen Antheil zu nehmen scheinen. Ihre Leidenschaften sind selten heftig, und wenn sie es sind, so würken sie nicht schnell nach Außen, sondern in sich und anhaltend. Sie sehen wenig voraus, sondern immer um sich und nach dem Vergangenen. Sorglos über die Zukunft und über das Entfernte, halten sie sich an dasjenige, was ihnen zunächst steht, und vergessen nicht leicht, was ihnen zunächst gestanden hat. — Die Zahl der guten Kritiker in den schönen nachbildenden Künsten wird immer sehr geringe seyn. Beynahe alle, die sich mit Beurtheilung ihrer Schönheiten abgeben, suchen Vorzüge darin auf, welche jede andere Kunst ihnen viel vollständiger gewährt. Den Vorzug, den sie wesentlich an sich tragen, die treue Nachbildung, sind sie mehrestentheils unfähig zu beurtheilen. Denn es ist der Scharfsinn eine viel seltnere Eigenschaft als manche andere Kraft der Seele, und die Triebe nach Richtigkeit und Vollständigkeit sind viel seltener als die nach Zweckmäßigkeit in den Gegenständen unserer Erkenntniß. Wenigstens werden sie viel seltener ausgebildet und geübt. Die mehresten Menschen nehmen die Gegenstände nur so wahr, wie sie von ihnen in Rücksicht auf Zweckmäßigkeit, es sey subjektivisch oder objektivisch, beurtheilt werden, und für die Richtigkeit und Voll-

ständigkeit sichtbarer Körper haben nur höchst wenige Menschen Sinn. Daher ist die Gabe Aehnlichkeiten zu finden so selten, und noch seltener diejenige, wenn sie gefunden wird, über die Uebereinstimmung der einzelnen Züge zu urtheilen. Die Gleichheit der Farben, der Tinten, der Lichter und Schatten ist nur wenigen Menschen fühlbar, und selbst diejenigen, welche sich lange damit beschäftigt haben, erhalten erst nach langer Uebung darin einen richtigen Takt. Es ist daher erforderlich, um das wesentlich Schöne in den nachbildenden Künsten ganz zu fühlen, daß man mit Anlagen geboren sey, um das Detail der Gegenstände genau zu beobachten, und sich tief ins Gedächtniß zu prägen; ferner daß man sich gewöhnt habe, die Gegenstände unserer Erkenntniß nicht blos nach Zweckmäßigkeit, nicht blos nach der Rührung, die sie auf unsere Willenskraft machen, sondern auch darnach zu beurtheilen, wie sie mit den Begriffen übereinkommen, die von ihrer Richtigkeit und Vollständigkeit festgesezt sind.

Inzwischen ist ein jeder Mensch mehr oder weniger mit diesen Anlagen geboren, und mehr oder weniger hat auch ein jeder Mensch eine gewisse Uebung darin. Denn alle Menschen suchen, sobald sie ein Gemählde oder eine Statue sehen, die Aehnlichkeit des Sujets mit einem ihnen bekannten Gegenstande auf. Ja! es ist

eine sehr gewöhnliche Unterhaltung geselliger Zirkel, unter ihren Bekannten dergleichen Aehnlichkeiten zu finden. Nur daß diese Anlagen und dieser Geschmack diejenige Ausbildung nicht erhalten, welche zum wahren Genuß der schönen nachbildenden Künste erforderlich ist.

Achtes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerey.

Erstes Kapitel.

Was macht die Mahlerey zu einer schönen Kunst? Erinnerung an das Vorhergehende.

Die Mahlerey wird dadurch zu einer schönen Kunst, daß sie als eine schöne Fertigkeit betrachtet wird, wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt unter begleitenden Affekten des Schönen eine Belustigung zuzuführen, die mit ihrer sittlichen Würde im Verhältnisse steht. In allen Fällen, worin dieß ihre Absicht gewesen ist, da hat der gebildete Sinn des Schönen sie geleitet, da hat sie als schöne Kunst gehandelt. Wo sie auf Nutzen, Nutzbarkeit ausgegangen ist, da hat sie als Handwerk oder als freye Kunst gehandelt. Wo sie nur dem ungebildeten rohen Haufen hat gefallen wollen, da ist sie in eine bloße Künsteley ausgeartet.

Also: wenn sie Häuser anstreicht, um die Mauern gegen den Einfluß der Witterung zu verwahren, so ist sie Handwerk: wenn sie buntschäckige Tafeln zusammensetzt, so ist sie Künsteley.

(Vergleiche das sechste und siebente Buch.)

Zweytes Kapitel.

Was macht die Mahlerey zu einer schönen nachbildenden Kunst? Erinnerung an das Vorhergehende.

Die Mahlerey wird dadurch zu einer schönen nachbildenden Kunst, daß man sie als eine schöne Fertigkeit des Geistes und der Hand des Menschen ansieht, durch Wahrnehmung der Aehnlichkeit des künstlich abgenommenen sichtbaren aber todten Scheins mit dem Vorbilde des natürlichen Scheins specifiker, sichtbarer, würklicher Körper im Ganzen und im Detail unter begleitenden Affekten des Schönen, dergleichen sichtbare Eigenschaften an todten durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen verfertigte Körper erwecken können, den wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt zu belustigen.

Die Arabesken- und Grottesken-Mahlerey, und auf gewisse Weise auch die architektonische, welche Säu-

Säulengänge, Plafonds, Perspektiven in der Absicht hervorbringt, um damit Gebäude zu verzieren, oder Theaterscenen zu schmücken, diese Arten der Mahlerey gehören nicht zu den nachbildenden, sondern zu den decorirenden Künsten. (Vergleiche siebentes Buch.)

Drittes Kapitel.

Was macht das Gemählde zu einem schönen Kunstwerke der schönen Künste überhaupt, und besonders der schönen nachbildenden Künste? Erinnerung an das Vorhergehende.

Was ein Gemählde überhaupt zu einem schönen Kunstwerke machen kann, ist gesagt worden im sechsten Buche in dessen zehnten Kapitel, und ich wiederhole es hier nicht, da der Begriff in demjenigen mit enthalten ist, den ich hier von der Kunstschönheit der nachbildenden Künste nochmals hersetze.

Ein Gemählde ist dann ein schönes Kunstwerk der schönen nachbildenden Künste, wenn es einen durch schöne Fertigkeiten der Hand und des Geistes des Menschen hervorgebrachten specifiken sichtbaren Körper ausmacht, der durch die Treue des in ihm enthaltenen Scheins eines sichtbaren specifiken Körpers in der Natur den wohlerzogenen

Menschen im Durchschnitt belustigt, und bey der Wahrnehmung dieser Treue durch die äußere Hülle des Werks dem Auge wohlgefällig, durch Bedeutung, Geist und Ausdruck desselben dem Geiste des Beschauers bey der Anschauung wichtig wird. (Vergleiche siebentes Buch vierzehntes Kapitel.)

Wenn folglich das größte poetische Genie, aber keine mechanische Fertigkeit aus dem Gemählde hervorleuchtet, wenn keine Treue darin anzutreffen ist, wenn das Gemählde entweder blos ein buntes Farbenspiel, oder blos ein interessantes Sujet liefert; so kann in allen diesen Fällen das Kunstwerk nicht für eine Schönheit gelten.

(Vergleiche siebentes Buch.)

Viertes Kapitel.

Weitere Vorbereitung zu dem Begriff eines schönen Kunstwerks der Mahlerey. Stoff, den die Mahlerey bearbeitet.

Die Mahlerey bearbeitet eine flache Tafel, deren Raum und Umfang von allen übrigen Körpern abgesondert ist, mithin die Gegenstände, welche sie darstellt, nicht so annehmen läßt, als wenn sie mit den übrigen außer der Tafel in einem Raume befindlich wären.

Diese flache abgesonderte Tafel bedeckt sie mit Farben, welche nur eine sehr geringe und für gewöhnliche Menschen kaum fühlbare Erhöhung darauf bilden.

Fünftes Kapitel.

Fortsetzung: der Satz, daß die Mahlerey nur Sinnenschein, die Skulptur hingegen Sinnenwahrheit liefere, ist seiner Unbestimmtheit wegen völlig unanwendbar. Beyde Künste arbeiten nur für Sinnenschein. Die Mahlerey mit größerem Anspruch auf Wahrheit der Körper, wie man den Abglanz eines specifiken Profils, mit allen dessen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten, mithin auch den Raum, der sie umgiebt, aus einem festen Gesichtspunkt ansieht und erkennt: die Skulptur mit größerem Anspruch auf Wahrheit der Körper, wie man den Abguß ihrer Gestalt von mehreren Seiten untersucht. Kurz! die Mahlerey liefert Ansichten, die Bildhauerkunst Umsichten.

Wenn es richtig wäre, daß die Wahrheit eines Körpers blos in seiner Gestalt, und besonders in seiner Ründung bestände, so würde der Satz, daß die Mahlerey nur Sinnenschein liefere,

nämlich Schein von demjenigen, was sich durch den Sinn des betastenden Gefühls allein als wahr erkennen läßt, völlig wahr seyn. Denn da die Mahlerey auf einer flachen Tafel mit Materien arbeitet, die keine merkliche Erhöhung bilden, so kann das betastende Gefühl auch über die stereomatische Ründung der Körper, welche als Schein in dem Gemählde enthalten sind, nicht urtheilen; das Auge sucht nur an gewissen Merkmalen diese Ründung zu erkennen und das betastende Gefühl davon zu überreden.

Allein die Ründung an und für sich kann uns von dem würklichen Daseyn specifiker Körper keinesweges überzeugen, und es ist ausgemacht gewiß, daß wir in sehr vielen Fällen in der Natur von eben dieser Ründung eines Körpers völlig überzeugt sind, ohne unser betastendes Gefühl dabey zu Hülfe zu nehmen, oder es jemals zu Hülfe genommen zu haben.

Es kann schlechterdings nicht der Zweck irgend einer der schönen Künste seyn, nur etwas körperliches, oder dasjenige, wornach wir Dicke, Hervorragung und Zurückweichung der Theile eines Ganzen mittelst des betastenden Gefühls beurtheilen, hervorzubringen. Denn dieß eigentliche Formen oder Rundschaffen, wenn ich so sagen darf, haben alle Handwerke mit der Skulptur gemein. Ihr Zweck ist also, mit dem Körper, den die letztere hervorbringt, andere specifike Körper in der Natur nachzubilden, einen Menschen,

ein Thier u. s. w. Nun wird aber kein vernünftiger Mensch jemals die schönste Statue für einen menschlichen Körper halten, oder sich überreden, daß er jemals in der Natur die menschliche Gestalt so ohne Farbe, ohne Blick, unter irgend einem denkbaren Verhältnisse, oder in irgend einer als möglich vorauszusetzenden Lage gesehen oder angetroffen habe. Es ist also immer Sinnenschein, den die Skulptur so gut wie die Mahlerey von demjenigen liefert, was die schönen Künste eigentlich liefern wollen. Selbst wenn man die Untersuchung blos dem betastenden Gefühle überlassen will, wird dieses nie eine völlige Ueberzeugung von der Würklichkeit des von der Skulptur dargestellten specifiken Körpers erhalten. Ein Blinder, der eine Statue betastet, wird durch den Mangel der Elasticität des Fleisches sogleich gewahr werden, daß das, was er berührt, kein menschlicher Körper, sondern nur ein nach seiner Gestalt behauener Stein sey.

Weder Skulptur noch Mahlerey liefern Sinnenwahrheit, keine von beyden gehen darauf aus sie zu liefern. Aber Sinnenschein liefert die Mahlerey eben so vollständig als die Skulptur, nur in verschiedener Rücksicht.

Der Abglanz der Körper im Wasser oder im Spiegel wird für die unzertrennbare Würkung der Wahrheit gehalten, und diesen Abglanz derselben liefert die Mahlerey wieder. Der Abdruck, den harte Körper in weiche Formen machen,

in welche man nachher eine Materie gießt, die, wenn sie ihre Consistenz erhalten hat, Umriß, Aufriß und Ründung der Körper zeigt, wird für die unzertrennbare Würkung der Wahrheit gehalten, und diesen Abdruck, Abguß derselben, liefert die Skulptur wieder. Die Werke beyder Künste sind nicht die würklichen Körper selbst, nicht einmal die erste Würkung derselben, wie sie sich in gewissen Fällen an andern würklichen Körpern in der Natur darstellen. Ein Gemählde ist nicht das Bild im Spiegel gesehen: eine Statue ist nicht der Abguß einer menschlichen Figur: Jenes ahmt nur dem Bilde im Spiegel, diese nur dem unmittelbaren Abguß nach. Aber beyde geben der Seele so viel sinnliche Veranlassung, sich den Körper, von dem sie herrühren, zu reproduciren, und gegenwärtig zu denken, als keine andere Kunst, die uns bekannt ist. Die Mahlerey liefert den vollständigen Abglanz der Körper mit Gestalt, Helldunkelm, Farben, und sogar mit dem Sichtbaren, was sie in dem Raume, worin sie sich befinden, umgiebt. Die Skulptur liefert den vollständigen Abdruck der Körper mit Umriß, Aufriß und Ründung. Jene giebt also eine Ansicht: man mag sich drehen wohin man will, man sieht immer das nämliche Profil; aber dieß Profil sieht man auch mit allen seinen Eigenschaften und Beschaffenheiten. Diese, die Skulptur, liefert Umsichten: man kann den Körper in unzähligen Profilen sehen, aber sie giebt

auch von denselben nichts als die Gestalt, das heißt Umriß, Aufriß, Ründung als Eigenthümlichkeiten wieder.

Sechstes Kapitel.

Fortsetzung: die Mahlerey hat, vermöge ihrer charakteristischen Eigenschaft, vollständige Ansichten des Abglanzes eines specifiken Profils der Körper mit allen dessen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten zu liefern, den Vorzug, weit mehr sichtbare Körper, und weit mehrere durch die bloße Ansicht zu erkennende Eigenschaften und Beschaffenheiten sichtbarer Körper zu liefern, als irgend eine der übrigen nachbildenden Künste.

Es giebt eine Menge von Gegenständen, deren Wahrheit und Eigenthümlichkeit als specifike Körper wir nie anders als durch Ansicht erkennen. Dahin gehören alle Gegenstände, die uns am Himmel oder auf weitem Wasser und Landflächen erscheinen. Wir nehmen sie wahr, und urtheilen über ihre Ründung nach der Farbe und nach dem Helldunkeln.

Andere sind einer Umsicht fähig, aber sie ist mit so viel Schwierigkeiten verbunden, daß wir uns an der Ansicht begnügen: dahin gehören Berge.

Andere verlieren bey der bloßen Nachbildung ihrer Gestalt den Ausdruck der vegetabilischen Kraft, die sie belebt, das Lockere, Leichte, Nachgiebige, Sanfte, Flüssige, welches für den Anblick blos durch Helldunkles und Farbenspiel ausgedrückt werden kann: dahin gehören Bäume, Pflanzen, Wasser u. s. w.

Aller dieser Gegenstände muß sich die Bildhauerkunst enthalten.

Aber auch an den Gegenständen, welche die Mahlerey mit ihr zu gleicher Zeit darstellt, liefert die erste Eigenthümlichkeiten, welche die Skulptur nicht mit gleichem Glücke wieder giebt, und in deren Darstellung sie sogar die Künste des Helldunkeln übertrifft.

Es ist eine ausgemachte Wahrheit, daß die Ueberzeugung von der Elasticität des Fleisches, von der sammetnen Weichheit der Haut, von dem lockeren Fall der Haare, von dem Flüssigen des Blicks, von dem Unterschiede der Stoffe, dem Auge hauptsächlich durch die unendlichen aber unmerklichen Abwechselungen von Erhabenheiten und Vertiefungen zugeführt werden, in denen das Licht hell und dunkel spielt: dann aber auch durch die eben so unendlichen Mischungen von Farbentinten, welche, um nur bey der Karnation stehen zu bleiben, die Cirkulation des Bluts unter der Haut und ihre Ausfüllung mit Adern, Nerven, Fett, Muskeln, Fleisch und Knochen darbietet.

Alle diejenigen Beschaffenheiten sichtbarer Körper, welche in einem Mangel an Widerstand beym Antasten ihr Wesen zu haben scheinen, ahmen die Bildhauerkunst höchst mangelhaft, und die Künste dell Chiaroscuro, der Schattirung, nicht mit gleichem Glücke nach.

Siebentes Kapitel.

Fortsetzung: Allein diese Vollständigkeit der Reproduktionen der Mahlerey dient hauptsächlich nur zur Auffindung der Aehnlichkeit, nicht zur gleichzeitigen Untersuchung des zweckmäßigeren und gefälligeren Baues mehrerer Körper einer Art und Gattung.

Jemanden, dem es darum zu thun ist zu untersuchen, welcher von mehreren Körpern einer Art und Gattung, die man vor ihm aufführt, der zweckmäßigere, bessere, gefälligere sey, der begnügt sich nicht sie in einiger Entfernung vor sich hinzustellen, und aus einem Standorte zu beschauen; der nimmt mehrere Profile von ihnen auf, geht um sie herum, besieht sie aus mehreren Gesichtspunkten und von verschiedenen Seiten.

Hingegen wenn es uns nur darum zu thun ist Aehnlichkeiten aufzufinden, so haben wir an einem

festen Gesichtspunkte völlig genung. Wir suchen vielmehr absichtlich gerade nur denjenigen Gesichtspunkt auf, aus dem uns die Darstellung am ähnlichsten erscheinen kann. Wenn zwey Geschwister bey einander sind und die Gestalt ihres verstorbenen Vaters an einander aufsuchen; so stellen sie sich beyde an festen Standpunkten gegen einander über, und rufen sich zu: so, gerade in diesem Momente siehst du ihm ähnlich!

Zur Ueberzeugung der Aehnlichkeit zweyer Körper mit einander, tragen Farbe, Helldunkles, gleiche Kleidung, Schmuck, Beywerke, kurz! eine Menge von Dingen bey, die wir für zufällig halten. Man bemerkt dieß an der Art, wie wir beym Auskleiden auf dem Theater, auf Maskeraden u. s. w. verfahren. Schon hieraus scheint zu folgen, daß der Bau eines Körpers in der eigentlichen Absicht, damit der Beschauer seine Zweckmäßigkeit und Schönheit prüfen solle, nicht wesentlicher Zweck der Mahlerey, wohl aber der Bildhauerkunst seyn könne.

Achtes Kapitel.

Auch dient diese Aehnlichbildung weit weniger zum Denkmal des Abwesenden als das runde Werk im Stein: die Bildsäule.

Jemand, der einem andern einen sinnlichen Beweis von seinen freundschaftlichen Gesinnungen zu geben sucht, glaubt dieß viel besser durch die Gabe eines runden, dem betastenden Gefühle faßlichen Körpers thun zu können, als durch Schrift. Jemand, der eine Begebenheit, die an einem Orte vorgegangen ist, auf die Nachwelt zu bringen denkt, glaubt, daß eine Säule, ein aufgerichteter Stein, auf den man stößt, besser bezeichne, als die Inschrift auf einer Tafel. Jemand, der eine Büste von seinem verstorbenen Freunde besitzt, glaubt ein sinnlicheres Denkmal von ihm zu haben, als derjenige, der nur ein Gemählde von ihm in Händen hat.

Schon hieraus scheint zu folgen, daß ein Gemählde weit weniger geschickt dazu sey, sinnlich aufzubewahren, sinnlich zu überliefern, kurz! zum Denkmale zu dienen, als die Bildsäule.

Neuntes Kapitel.

Aehnlichkeit heißt in der Mahlerey so viel als Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem vollständigen Abglanze eines specifiken Profils individueller Körper, wie sie sich mit ihren Beywerken in einem von uns abgesonderten Raume aus inem festen Gesichtspunkte stillstehend zeigen.

Ein Gemählde wird ganz anders beurtheilt wie eine Bildsäule. Eine Bildsäule steht allein in dem nämlichen Raume, worin der Beschauer sich befindet. Das Werk und der Körper, der darin enthalten ist, sind eins. Seine Beywerke, der Raum, der ihn umgiebt, sind auch die unsrigen. Das Licht, das ihn beleuchtet, beleuchtet auch uns.

Aber das Gemählde und die Körper, die darin enthalten sind, sind nicht eins. Der Raum, der diese Körper umgiebt, ist nicht der Raum, der den Beschauer umgiebt, das Licht, das sie beleuchtet, ist nicht das Licht, das ihn beleuchtet.

Wer ein Gemählde betrachtet, nimmt an: entweder der Beschauer stehe auf der Straße, die Oeffnung eines dunkeln Behälters thue sich auf, ein Körper zeige sich darin, ein äußeres Licht ströhme hinein, und erleuchte den vorstehenden Körper: oder der Beschauer schaue in einen durch

ein von hintenzu zuströhmendes Licht erleuchteten Behälter hinein.

Diese Verschiedenheit ist äußerst wichtig. Indem ich den im Gemählde enthaltenen Körper mit allen ihn dermalen umgebenden andern Körpern in einem eigenen Raume sehe, so sehe ich ihn zugleich mit aller seiner Individualität. Ich erhalte von ihm eine sinnliche Vorstellung derjenigen Eigenschaften, Verhältnisse, Umstände, welche das Individuelle seiner Person ausmachen: sogar von den gegenwärtigen Verhältnissen des Orts und der Zeit, worin er sich dem Künstler dargestellt hat. Noch mehr erhalte ich dieß Gefühl der Individualität durch den vollständigen Abglanz, den das Gemählde von dem dargestellten Körper sogar mit Farbe und Lichtton giebt. Denn hierdurch erreicht die Mahlerey besser als jede andere Kunst die Darstellung des individuellen physischen Gesundheitszustandes des dargestellten Körpers, den Ausdruck seiner Neigungen, Gesinnungen, ja! sogar seiner zufälligen Verhältnisse, seines Wohlstandes, seines bürgerlichen Ansehns u. s. w.

Die Mahlerey kann die Farbe bleichen, den Blick schwächen, ein finsteres Licht über die Tafel verbreiten: sogleich sage ich mir, den dargestellten Körpern ist nicht wohl. Sie siechen, sie gedeihen nicht, sie werden nicht wohlthätig erwärmt oder genährt. Die Mahlerey stellt den gelben Neid, den rothwangigten Wollüstling dar: sie

läßt das Schrecken erblassen, die Schaam erröthen, die Freude heiter, den Schmerz trübe blikken: Sie bringt eine Menge von Körpern zusammen, bezeichnet den Ort der Scene, die Kleidung, die Attribute, und läßt mich daraus auf alle Lebensumstände der dargestellten Person schließen.

Daher kömmt es denn, daß, wenn ich einen Körper im Gemählde betrachte, ich mich nicht blos damit begnüge zu prüfen, ob er mit andern Körpern seiner Art und Gattung übereinstimme, und sich nur durch gewisse Vorzüge, die er in Gemäßheit des über ihn festgesetzten Begriffs an sich trägt, als ein specifiker Körper von den übrigen seiner Art und Gattung absondere; sondern daß ich immer so frage: ist dieser Körper hier nach einem individuellen Vorbilde in der Natur abgenommen? ist er aus dem Spiegel gestohlen?

Der Kohlkopf im Gemählde muß nicht blos ein Kohlkopf überhaupt, allenfalls mit besondern Merkmalen einer guten Vegetation dargestellt seyn; sondern der Kohlkopf, den ich in diesem oder jenem Garten, in dieser oder jener Reihe gerade so neben andern Gewächsen und Gegenständen gesehen zu haben glaube. Das Gebäude da muß nicht blos eine Behausung überhaupt, allenfalls ein schöner Pallast seyn; nein, ich muß glauben, es sey der Pallast des und des Herrn an diesem oder jenem Markte.

Das Thier da vor mir ist nicht blos ein Pferd, ein Hund, ein schönes Pferd, ein schöner Hund; nein, es ist Brilliadore, Rossinante, Philax u. s. w. Der Mensch da vor mir ist nicht blos ein schöner Mensch, es ist gerade ein schöner Mensch, wie ich ihn schon gesehen zu haben glaube, es ist nicht blos der Repräsentant einer gewissen Menschenart, es ist bestimmt der Herr der und der, die Dame die und die.

Die Handlung, die ich im Gemählde sehe, ist nicht blos eine Handlung einer gewissen Art, ein Ausdruck des Schmerzens, der Freude, ein Streit, eine Umarmung; nein! ich muß mir sagen können: so habe ich schon einmal jemanden betrübt, freudig gesehen, einem solchen Streit, einer solchen Umarmung habe ich schon einmal beygewohnt u. s. w.

Kurz! das Gemählde belustigt mich dadurch, daß es mich die Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem specifiken Profile sichtbarer Individualitäten aufsuchen und finden läßt. Wenn ich auch die Individualität, wornach die Körper im Gemählde gebildet sind, nicht selbst gekannt habe, so muß ich doch glauben sie schon einmal gekannt zu haben.

Zehntes Kapitel.

Fortsetzung: Da nun die Befriedigung des Triebes, diese Aehnlichkeit zwischen der Nachbildung und der nachgebildeten Individualität zu finden, allerdings eines von den Mitteln ist, die Seele des wohlerzogenen Menschen auf eine Art zu belustigen, die mit seiner sittlichen Würde im Verhältnisse steht, und da die Mahlerey diesen Trieb so vollständig als keine andere Kunst befriedigen kann; so gehört es zu dem wesentlich Belustigenden in ihr, daß sie der Individualität so ähnlich bilde, als es mit dem Zweck der schönen Künste überhaupt, und mit dem Wesen eines schönen Kunstwerks nur immer bestehen mag.

Der Abglanz eines Körpers, aus einem einzigen festen Standpunkte gleichsam im Spiegel gesehen, ist also völlig hinreichend, um über Aehnlichkeit mit der Individualität zu urtheilen. Sie in einem Kunstwerke zu finden, ist allemal höchst belustigend oder interessirend, und da dieß Interesse mit dem sittlichen Triebe nach Wahrheit und mit Brauchbarkeit in dem genauesten Verhältnisse steht; (Vergleiche siebentes Buch sechstes Kapitel) so braucht sich der wohlerzogene Mensch im geringsten nicht zu schämen, wenn er es zu den Mitteln seiner Belustigung rechnet.

Die

Die Wahrnehmung dieser Aehnlichkeit zwischen der nachgebildeten Individualität und der Nachbildung ist freylich keinesweges hinreichend, den Begriff eines schönen Kunstwerks zu vollenden: ja! es kann dieselbe sogar zuweilen mit dem Zweck der schönen Künste im Widerspruch stehen; allein unter Beobachtung aller übrigen Regeln, welche diese beyden Rücksichten an die Hand geben, ist die Wahrnehmung der Aehnlichkeit mit der Individualität das wesentlich Belustigende in der Mahlerey, dessen Mangel durch kein anderes Mittel ersetzt werden kann.

Eilftes Kapitel.

Wesentlich schön an dem Aeußeren eines Gemähldes, mithin wohlgefällig für das Auge, ist Alles was zur mahlerischen Würkung gehört.

Was in der Mahlerey das wesentlich Belustigende sey, ist bis jetzt untersucht und gezeigt worden. Es kömmt nunmehro darauf an zu zeigen, welche schöne Eigenschaften sie ihren Werken beylegen könne.

Ich werde die bis jetzt beobachtete Ordnung beybehalten, und das Schöne an dem Aeußeren des Gemähldes, oder dasjenige, was an demselben wohlgefällig für das Auge ist, zuerst, dann

Bayerische Staatsbibliothek München

aber dasjenige aus einander setzen, was an seinem Innern schön oder interessant für den Geist des Beschauers ist. Zu dem Wohlgefälligen für das Auge gehört an einem Gemählde zuerst das Angenehme (vergleiche drittes Buch zweytes und drittes Kapitel, imgleichen fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch neuntes Kapitel), und zwar wesentlich für die Mahlerey dasjenige, welches aus der Farbengebung und dem Helldunkeln fließt. Vermöge der ersten stellt sie nicht nur die Lokalfarbe mit allen Modificationen vor, welche Ründung und Zufall des Lichts darin hervorbringen, sondern auch den Ton, oder die Farbe des Lichts, welches die ganze Tafel, mithin alle darin befindliche Körper gemeinschaftlich beleuchtet.

Vermöge des letzten bringt sie ein Spiel der helleren und dunklern Partien auf dem Bilde hervor. Durch beydes wird sie den Sinnen und der Rührungsfähigkeit der Seele auf eine Art angenehm, worin sich keine andere der nachbildenden Künste mit ihr messen kann.

Das Frische, Saftige, Duftige, Markigte, Sammetne, Pikante der Farben und des Lichts würkt nicht blos auf das Auge, sondern auch mittelbar auf die Sinne des Geschmacks, des Geruchs, und sogar des betastenden Gefühls. Das Zusammenstehen der Farben und Lichter, ihr Abweichen von einander, bringt ein Spiel her-

vor, welches unmittelbar unsere innere Rührungsfähigkeit in Bewegung setzt.

Zweytens gehört hieher die unbedeutende Wohlgestalt. (Vergleiche drittes Buch viertes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch neuntes Kapitel.) In Ansehung dieser Wohlgestalt hat die Mahlerey sehr viel Charakteristisches. Ich habe bereits gesagt, daß sie sich theils in den Umrissen zeigen kann, an denen das Auge hinauf und hinab läuft: theils an den Aufrissen, indem das Auge mehrere neben und unter einander gereihete Theile eines Körpers zusammen nimmt: endlich an der Ründung, indem das Auge die Biegungen des runden Körpers von der höchsten Erhöhung ab in die Tiefe verfolgt.

Nun ist es begreiflich, daß ich theils durch die Stellung, die der Mahler einem einzelnen Körper giebt, theils durch die Art, wie er diesen mit anderen von verschiedener Gestalt verbindet, einen wohlgefälligen Umriß auf der Tafel hervorbringen könne, welchen diese Körper, in Ruhe oder einzeln gesehen, nicht haben würden. Indem nun die Mahlerey durch diese Anordnung der Stellung eines einzelnen Körpers, oder durch Vereinigung mehrerer zu einer umschriebenen Masse von Gestalten, oder gar durch Vereinigung mehrerer solcher untergeordneter Massen zu einer einzigen, den Grund der Tafel mit Linien beschreibt, an denen das Auge gern auf- und abläuft;

schmückt sie diese Tafel, und füllt sie mit einer Wohlgestalt des Umrisses aus, die man oft pyramidal, oft Kegelform genannt hat, am füglichsten aber mit der sanft aufgehügelten Form eines Berges vergleichen mag, wenn diese sich an dem Horizonte abzeichnet.

Aber nun weiter: diese aufgehügelten Linien umschreiben einen Körper, der mehrere Theile hat, umschreiben mehrere zusammenstehende Körper, welche wie Theile jener umschriebenen Form angesehen werden, und diese Theile müssen in ihrem Aufriß mit einer gewissen Leichtigkeit und Ordnung von dem Auge zusammengefaßt und in Verbindung gesetzt werden. Die Baukunst bedient sich dazu der Symmetrie und Eurythmie. Die Skulptur giebt jedem Körper, den sie darstellt, die Wohlgestalt des Aufrisses, welche ihm in der Natur eigen ist. Aber die Mahlerey kann die Symmetrie und Eurythmie für das Ganze ihrer Tafeln nicht vertragen, und auch bey der Darstellung des einzelnen Körpers nicht allein auf die Wohlgestalt des Aufrisses, welche er in der Natur hat, Rücksicht nehmen. Warum nicht? Weil diese Körper allemal zugleich eine an Umfang eingeschränkte Tafel ausfüllen sollen, und diese durch eine symmetrische oder eurythmetische Anordnung höchst einförmig verziert werden würde. Weil in sehr vielen Fällen die Wohlgestalt des Aufrisses der Körper in der Natur dem Angenehmen der Farbe und Beleuchtung und

Ihres Spiels zuwider ist. Endlich, weil die Körper im Gemählde selten einzeln, und auch dann nicht stereomatisch oder körperlich rund gesehen werden können; folglich wenn die Mahlerey mich dennoch von ihrer Ründung überzeugen will, sie selbige schlechterdings so stellen muß, daß ich nicht ihren Aufriß ganz von vorn en face und im vollem Lichte sehe — als in welchem Falle sie nie rund erscheinen können — sondern allemal so, daß ich mehrere Profile hinter einander weg, entweder nach den Linien ihres Umrisses, oder nach dem Schatten, welche ein Profil auf das andere wirft, würklich sehe oder zu sehen glaube.

Es ist dieß eine höchst wichtige Bemerkung. Wenn ich einen runden Tempel, der auf Säulen ruhet, ganz en face in vollem Lichte sehe, so erscheint er mir als platt. Erst dann, wenn ich zur Seite trete, und einige Profile der hinteren Säulen hervorgucken, oder die beyden äußersten Säulen durch das zuströhmende Licht schattirt werden, werde ich von seiner Ründung überzeugt. Da nun mehrere hinter einander weggereihete Profile sich nicht nur durch besondere Linien von einander abzeichnen, sondern sich auch durch die Modificationen der Farben, welche die Verweichung mit sich bringt, und durch die Schatten, welche sie das eine auf das andere werfen, von einander distinguiren; so bilden sich innerhalb des Umrisses der Gruppen mehrere Partien von

Farben, hellen und dunkeln Stellen, ja! von einzelnen Gestalten, welche man nicht sehen würde, wenn man den Körper ganz en face im vollen Lichte erblickte.

Indem nun die Mahlerey diese Partien in Massen zusammenfaßt, und diese Massen in ihrer Lage gegen einander schicklich verbindet, giebt sie dem Aufriß aller in ihrem Gemählde enthaltenen Profile eine Wohlgestalt, welche man bis jetzt nicht besser zu versinnlichen gewußt hat, als indem man sie mit der Wohlgestalt der Weintraube verglichen hat. Denn diese, da sie eine Menge von Profilen ihrer Beeren hinter einander wegreihet, von diesen mehrere durch einen gemeinschaftlichen Umriß, durch gemeinschaftliche Farbe und Beleuchtung in Massen vereinigt, welche von andern Massen wieder abstehen, und alle diese Massen zu einer vereinigt; so giebt sie unstreitig das sinnlichste Bild von derjenigen Lage ab, welche die Profile der Körper gegen einander haben müssen, um dem Gemählde einen wohlgestalteten Aufriß zu gewähren.

Eben hierdurch erhält nun auch die Wohlgestalt der Ründung im Gemählde eine eigene Modification. Das Auge läuft nicht so wie an einem runden Körper, den ich in der Natur hart vor mir sehe, unaufgehalten, und gleichsam wie an einem Zirkel weg, es findet auch nicht den hart abgestuften Aufenthalt, welchen ihm die Vorsprünge ganz eckigter Körper geben; aber es fällt

doch von einem Profile, das ihm zunächst in der ausgehölten Tafel steht, auf ein entfernteres, und immer so weiter bis in die Tiefe der Tafel hinein, mittelst leichter aber doch immer merkbarer Absätze, welche ihm Ruhepunkte auf seinem Wege gewähren. Und diese abgestuften Ruhepunkte gewähren ihm nicht allein die gezeichneten Umrisse der Profile, welche allmählig hinter einander weggereihet zum Vorschein kommen, sondern auch die Modificationen der verweichenden Farbe des verweichenden Lichts, ja! sogar der Zufall des Lichts, der oft, in der Mitte der Tafel angebracht, die vorderen dunkeln Profile vorstößt, und die noch weiter hinaus liegenden zurückwirft.

Diese Wohlgestalt der Ründung läßt sich vielleicht nicht besser sinnlich machen, als indem man sie mit den Schichten vergleicht, welche natürliche Grotten füllen. Jene hügelartigen Umrisse, womit die Tafel beschrieben wird, jener weintraubenartige Aufriß, welcher das Umrissene ausfüllt, diese schichtartige Ründung, welche das Auge von der höchsten Eminenz des Gemähldes bis in dessen Tiefe hineinführt; diese Wohlgestalt ist es, welche man in der Mahlerey besonders das Wohlgruppirte nennt.

Zum Aeußeren des Gemähldes gehört das Schöne des generisch Interessanten. (Vergleiche zweytes Buch sechstes Kapitel, viertes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch neuntes Kapitel.)

Die Farbengebung und die Beleuchtung sind besonders geschickt diese schöne Eigenschaft herbeyzuführen. Ihre Harmonie, ihr Abstechen von einander, ihr Glanz, ihr Düsteres u. s. w. führen auf allgemein geschätzte unsinnliche Eigenschaften von Lebhaftigkeit, von Bescheidenheit, von Pracht, von Kostbarkeit zurück. Besonders erwecken sie die interessantesten Ahndungen von Existenz und Würksamkeit. Licht und Farbe sind Symbole von Leben, Seele, Gesundheit. Wenn ein Wesen erkrankt oder erstirbt, so verliert es die Farbe, Finsterniß erinnert an Vergänglichkeit, und Schatten an Ausgang aus der Natur. Die vegetabilische und animalische Kraft, das körperliche Wohlseyn wird an Frischheit der Farbe erkannt, und eine Gegend wird belebt, beseelt genannt, wenn der Strahl der Sonne sie beleuchtet.

Oft kann aber auch im Gemählde das generisch Interessante blos von der Menge der darin enthaltenen Figuren abhängen. So nennt man ein Gemählde reich, in welchem viele Gegenstände angebracht sind, und einfach, wenn wenige darin angetroffen werden. Zu dem generisch Interessanten kann man auch die Würkung rechnen, welche das Gemählde dadurch auf uns macht, daß es in gewissen Fällen die Gegenstände nach Art des Spiegels gedrängter, nach Art der Camera obscura gedrängter und verkleinert zugleich darstellt. Der Spiegel hat nämlich die Eigenthümlichkeit an sich, daß die Gegenstände ihm nur in einer

gewissen Entfernung näher gebracht werden dürfen, wenn wir über das Verhältniß ihrer Theile unter einander zu einem Ganzen urtheilen wollen. Alsdann aber zeigt er uns die einzelnen Theile eines Körpers immer in gewissen Massen zusammengedrängt, worauf wir unsern Blick in der Natur nicht auf gleiche Art heften, theils weil dieser nicht immer das gleiche Maaß der Entfernung beobachtet, theils weil er mehr herumirrt. Diese Massen vermengen die kleinen Partien, welche die Gestalt, die Farbe, das Helldunkle in der Natur zeigen und das Auge zerstreuen. Hieraus folgt, daß zwar immer weniger einzelne Theile eines zusammenhängenden Ganzen im Spiegel wahrgenommen werden, als der Anblick eines oder mehrerer Körper in der Natur zeigt, daß aber dafür diese einzelnen Theile sich in Massen als einzelne Ganze dem Auge darstellen, wodurch der Eindruck geschwinder, stärker, reicher, und das Ganze besser geordnet wird. Denn dadurch, daß sich die einzelnen Theile des Körpers leichter in untergeordnete Massen bringen lassen, wird die Geschwindigkeit des Eindrucks befördert, dadurch, daß Lichter, Schatten, Farben zusammengehalten werden, wird der Eindruck stärker, und dadurch endlich, daß sich an einem Ganzen mehrere Massen als einzelne Gegenstände von einander absondern, und wieder unter gewisse Verhältnisse von Uebereinstimmung bringen lassen, wird das Ganze besser geordnet. Auch

giebt die besondere Farbe, welche der Glas- oder Wasserfläche, auf welcher sich die Körper abspiegeln, eigen ist, diesen mehr Einheit, indem sie, der Lokalfarbe unbeschadet, in einem Tone von prädominirenden Blau, Gelb u. s. w. gehalten erscheinen.

In gewissen Fällen ahmt das Gemählde die Würkung der Camera obscura nach, indem es unter Beobachtung richtiger Verhältnisse die Gegenstände verkleinert. Dieß kleiner machen ist in allen Fällen, worin wir nicht gerade den Eindruck des Feyerlichen suchen, sehr geschickt dem dargestellten Körper im Gemählde eine Wohlgestalt zu geben, die er in der Natur nicht hat. Bildnißmahler wissen dieß, welche, wenn sie ihren Originalen, und besonders dem Frauenzimmer schmeicheln wollen, gern die Verhältnisse ein wenig unter der natürlichen Größe annehmen. Was Gegenden und Gebäude in allen Fällen, wo diese Gegenstände nicht den Eindruck der Größe geben sollen, dabey gewinnen, ins Kleine gebracht zu werden, brauche ich kaum zu berühren.

Diese schönen Eigenschaften zusammengenommen machen die mahlerische Würkung in ihrer höchsten Vollkommenheit aus. Sie gehören alle einzeln dazu, und mehr oder weniger müssen sie in einem jeden Gemählde vorhanden seyn, um diesem ein wohlgefälliges Aeußere für das Auge zu geben. Es ist schwer zu bestimmen, welche

von diesen Eigenschaften in einem Gemählde wesentlich vorhanden seyn müssen, um in demselben die mahlerische Würkung hervorzubringen, und welche davon entbehrt werden können, ohne sie ganz aufzuheben. Ein Kopf, ein Mensch, eine Landschaft verlangen bald mehr, bald weniger davon, um ein wohlgefälliges Aeußere zu erhalten. Die Folge wird dieß näher ergeben.

Man sagt bereits von Gegenständen in der Natur, sie sind mahlerisch, ils font tableau, wenn sie — gleichsam wie in dem Glanze oder in dem Nebel einer Wasserfläche, eines Spiegels abglänzend oder eingehüllt — in einem Tone von Farbe und Licht erscheinen: wenn, dieser Harmonie des Ganzen unbeschadet, die Farben und die hellen und dunkeln Partien dennoch von einander abstechen: wenn dieß Spiel der Farben und des Helldunkeln auf die Rührungsfähigkeit der Seele einen angenehmen Eindruck macht: wenn das Saftige, Markigte, Duftige, Frische des Tons der Farbe und des Lichts mittelst des Auges auf die Sinnen angenehm einwürkt: wenn ihre Umrisse einen gleichsam aufgehügelten Berg, ihre Aufrisse gleichsam eine aus zusammenhängenden Massen von Beeren bestehende Weintraube, ihre Ründung gleichsam eine schichtartige Grottendecoration zeigt: wenn das Ganze, in einen Rahmen gefaßt, von andern sichtbaren Gegenständen abgesondert, den Raum, in dem sie eingeschlossen sind, wohlgefällig füllen würde: endlich, wenn

der Eindruck des Lebens, des Gedeihens, des Wohlgeordneten, Abwechselnden und Reichen das Ganze, ohne weitere Bedeutung und Ausdruck, interessant machen müßte, und wenn wir nichts dabey verlieren würden, eben dieses Ganze in einer verkleinerten Maaße mittelst der Camera obscura zu sehen. Und eben so sagt man denn von einem Gemählde, es sey mahlerisch schön, es thue eine mahlerische Würkung, wenn die Art, wie es mit Gestalten, Farben, hellen und dunkeln Partien gefüllt ist, das Ganze angenehm, wohlgestaltet und generisch interessant erscheinen läßt.

Eine nähere Bestimmung läßt sich, wie gesagt ist, im Allgemeinen nicht geben. Einige Künstler haben dieser mahlerischen Würkung hauptsächlich durch die Art, wie sie die Profile der Gestalten zusammen und hinter einander weggereihet haben, nachgestrebt, wie Raphael: andere haben sie hauptsächlich durch die Art, wie sie ihre Farben zusammengestellt haben, zu erreichen gesucht, wie Tizian: endlich andere haben hauptsächlich ihr Augenmerk auf das Helldunkle genommen, wie Correggio. Einige haben diese, andere jene Gestalt ihrer Gruppen für zuträglicher gehalten, daraus sind Kegel, Pyramiden, Flammengruppen und wer weiß was Alles entstanden.

Diese bestimmten Formen sind nicht wesentlich, gehören höchstens zur Regularität, nicht zur Regelmäßigkeit in der Mahlerey. (Vergleiche sechstes

Buch siebenzehntes Kapitel.) Aber das ist Regel: es mag der Mahler der mahlerischen Würkung entweder durch die Wohlgestalt der Gruppen, oder durch Färbung und Helldunkels hauptsächlich nachstreben; eines muß da seyn, um einem Gemählde ein schönes Aeußere zu geben, und so wie es höchste Schönheit ist, wenn eine Tafel in allen drey Rücksichten mahlerische Würkung thut, so ist es allemal ein wesentlicher Fehler, wenn das Gemählde so gefüllt ist, daß es gar keine thun kann: ein Fehler, der es um den Anspruch auf eine Kunstschönheit bringt.

Alles was der Mahler thut, wenn er die schicklichsten Mittel wählt eine mahlerische Würkung hervorzubringen, wird zur mahlerischen Erfindung gerechnet, welche man sonst auch noch Anordnung oder Gruppirung nennt.

Zwölftes Kapitel.

Wesentlich schön in dem Inneren eines Gemähldes, mithin interessant für den Geist, ist die ausgezeichnete Treue in der Darstellung der Individualität, die geistreiche Behandlung des Pinsels, die ausdrucksvolle Haltung des Tons in Farbe und Helldunkelm der ganzen Tafel.

Zu dem Schönen in dem Inneren eines Gemähldes gehört das specifisch Interessante und das Vortreffliche der Bedeutung.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zehntes Kapitel.)

Alle ausgezeichnete Treue, welche dazu dient den dargestellten Körper auffallend zu charakterisiren, alle Reproduktion eines Körpers im Gemählde, welche mir Eigenthümlichkeiten daran wahrnehmen läßt, welche ich in der Natur übersehen haben würde, gehört zu dem Vortrefflichen und specifisch Interessanten der Bedeutung. Die allegorische, die historische Bedeutung gehören gleichfalls hieher.

Es ist aber hierbey charakteristisch für die Mahlerey, daß sie nicht blos durch Reproduktion der Eigenthümlichkeiten eines Körpers, in so fern die ganze Art, wozu er gehört, sie mit ihm theilt,

und er sie in einem ausgezeichneten Grade besitzt, vortrefflich, mithin schön bildet; sondern daß wir in dem Gemählde sogar die ausgezeichnete Bedeutung der Individualität als einen schönen Vorzug ansehen, in so fern diese nur immer, dem Charakter der Art unbeschadet, wieder geliefert werden kann.

Wir lieben Bildnisse längst verstorbener Personen erst dann, wenn wir ihnen anmerken, daß sie einer individuellen Person recht ähnlich gesehen haben. Wir leiden sogar die Darstellung gewisser körperlicher Gebrechen und Unvollkommenheiten, wenn sie den Charakter der Individualität unterstützen. So erinnere ich mich Bildnisse einäugigter Personen gesehen zu haben, welche durch die Eigenthümlichkeit, die ihre ganze Physiognomie dadurch erhielt, eine ganz eigene Vortrefflichkeit an Bedeutung erhielt.

Man hat auch die Erfahrung gemacht, daß selbst in größeren historischen Compositionen Bildnisse würklicher Personen einen großen Reiz mit sich führen, eben weil sie durch den Charakter der Individualität das Gefühl von Würklichkeit, Leben und Natur erhöhen.

Mit der Landschaft verhält es sich eben so. Wenn sie noch so poetisch zusammengesetzt ist, so liebt man doch zugleich das Gefühl, daß eine solche Gegend würklich existire. Es scheint sogar, daß diese Ahndung nothwendig sey, um sie uns interessant zu machen. Die Compositionen des

Moucheron sind uns daher auch, ohne Rücksicht auf die Kälte der Farbe und den Mangel an mahlerischer Würkung zu nehmen, unangenehm, weil sie zu wenig Individualität haben. Dagegen lieben wir die treuen Nachbildungen von Gegenden, die oft ganz unbedeutend sind. Die Gemählde von der Hand eines Ruysdaels und anderer Niederländer zeigen dieß zur Gnüge an.

Nur bis zur Unverständlichkeit oder bis zur Beleidigung des Auges darf die Nachbildung der Individualität nicht gehen. So darf man keine Mißgeburten mahlen, nicht Köpfe solcher individueller Personen in historische Gemählde aufnehmen, welche dem Zwecke, wozu sie da sind, nicht entsprechen. Ein ehrwürdiger Rabbiner unserer Zeit darf die Rolle des ehemaligen Hohenpriesters im Gemählde allerdings übernehmen, aber den jetzt lebenden Betteljuden darf man nicht darin auftreten lassen.

Zu dem Schönen im Inneren eines Gemähldes gehört das Vortreffliche und specifisch Interessante seines Geistes.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch eilftes Kapitel.)

Das Geistreiche eines Gemähldes liegt theils in den dargestellten Körpern im Gemählde, theils in der geistreichen Behandlung des Ganzen. Wenn diese letzte eine eigenthümliche Anschauungsart und eine Fertigkeit der Hand zeigt, welche

auf

auf schönere Fähigkeiten des Geistes zurückführt, so erhält das Gemählde dadurch seinen Geist. Man sagt daher mit Recht, daß Haare, Gewand, Kohlköpfe, Beywerke jeder Art mit Geist behandelt sind, wenn der Mahler in der Art, wie er das Ergreifende der Individualität von diesen Gegenständen abgenommen und wieder geliefert hat, mich sogleich auf die Ahndung führt, daß hier ein Auge gesehen und eine Hand gearbeitet haben, welche von einem mehr als gewöhnlichen Grade von Einbildungskraft und Scharfsinn geleitet wurden. Zu dem Inneren eines Gemähldes wird endlich gerechnet, das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zwölftes Kapitel.)

Der Ausdruck gehört entweder den Figuren zu, die im Gemählde enthalten sind, oder er gehört dem Körper des Gemähldes selbst. In diesem letzten Falle kann er sehr oft die Folge der ergreifenden Individualität und der geistreichen Behandlung seyn, welche den Beschauer in eine ergötzende Spannung setzt, besonders wenn diese durch den Ton der Farbe und Beleuchtung, welcher in dem Ganzen des Gemähldes herrscht, unterstützt wird.

Man sagt daher mit Recht von einer Landschaft, von einem Blumenstück, von einem Stilleben, kurz! von einer Menge von Gegenständen,

die keines wahren Ausdrucks fähig sind: das Ganze habe einen reizenden, pikanten, lachenden Ton, oder, welches hier einerley ist, Ausdruck.

In der gewöhnlichen Kunstsprache werden diese drey schönen Eigenschaften, die zum Inneren eines schönen Gemählde gehören, so verschieden sie von einander sind, oft verwechselt, oder für eins genommen, und bald mit dem Worte Bedeutung, bald mit dem Worte Geist, bald mit dem Worte Ausdruck — das letzte ist das gewöhnlichste, und wird auch mit Charakter und Ton für eins genommen — bezeichnet. Hieraus sind große Verwirrungen in den Begriffen entstanden. Denn ein Gemählde kann Ausdruck, Ton, Charakter, und keinen Geist, beydes und keine Bedeutung haben, und nie geben Ausdruck, Geist, Bedeutung an und für sich schöne Eigenschaften ab, sondern nur dann, wenn sie vortrefflich oder specifisch interessant sind.

Dreyzehntes Kapitel.

Begriff eines schönen Gemähldes.

Der Begriff eines schönen Gemähldes läßt sich dahin angeben.

Es ist eine durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand bearbeitete und von andern Gegenständen abgesonderte flache Tafel, in deren Raume specifike stillstehende Profile individueller Körper in der Maaße enthalten sind, daß der Beschauer an der Aehnlichkeit des vollständigen Abglanzes dieser Profile mit ihren individuellen Vorbildern aus einem festen Gesichtspunkte sich belustigen, und zu gleicher Zeit das Aeußere dieser Tafel mittelst der mahlerischen Würkung dem Auge wohlgefällig, und das Innere derselben mittelst Bedeutung, Geist, Ausdruck des ganzen Werks für seinen Geist interessant finden könne.

Vierzehntes Kapitel.

Es giebt aber verschiedene Arten der Mahlerey nach der Verschiedenheit der Körper, welche sie darstellt, und der Mittel, womit sie darstellt. In dieser Rücksicht erhält der Begriff eines schönen Gemähldes noch besondere Bestimmungen.

Unter diesen Begriff muß nun ein jedes Gemählde gebracht werden können, wenn es für ein schönes Kunstwerk gelten soll.

Die Mahlerey theilt sich freylich in verschiedene Unterarten, sowohl in Rücksicht der Gegenstände, welche sie bearbeitet, als auch in Rücksicht der Mittel, womit sie arbeitet. So giebt es Stilleben, Thierstücke, Landschaften, Perspektiven, Architekturstücke, Bildnisse, Charakterstücke, plastische und mimische Darstellungen des Menschen. Und diese werden wieder gemahlt, in Oel, al Fresco, in Pastell, in Miniatur u. s. w. Dieß modificirt dann den Begriff eines schönen Gemähldes auf verschiedene Weise. Aber in allen muß der Grundbegriff wieder angetroffen werden. Ich will diese Prüfung anstellen, und dabey allemal mein Augenmerk mit darauf richten, das Charakteristische einer jeden Art von Gemählden näher aus einander zu setzen.

Funfzehntes Kapitel.

Schönheit des Stillebens.

Also zuerst die Stilleben! Ein Stilleben ist eine Darstellung von Geräthschaften, abgebrochenen Früchten, Teppichen, Eßwaaren u. s. w. Kann ein solches Gemählde ein schönes Kunstwerk seyn?

Bis jetzt hat man die Werke eines Maltese, van Huysum, de Heem, Castiglione und anderer dafür gehalten. Wir wollen sehen ob mit Recht?

Niemand wird leugnen, daß eine solche Darstellung eines mahlerischen Effekts fähig sey. Also mag uns dieser Zweifel nicht aufhalten. Aber die Bedeutung, der Geist, der Ausdruck?

Ich sage: seht nicht die Körper, die in dem Gemählde enthalten sind, seht den Körper, der sie enthält, im Ganzen an, und fragt dann, ob diese Stücke vorhanden sind oder nicht! Wenn ihr dann findet, daß die Individualität in ihren ergreifendsten Bestandtheilen wieder geliefert ist, daß ihr das Gefäß wegheben, den Teppich befühlen möchtet, daß der Raum der Tafel wie ausgehölt da steht; so glaubt mir, das Gemählde hat allerdings Bedeutung, und eine höchst vortreffliche Bedeutung, nämlich die der mehr als gewöhnlichen Wahrheit. Die Tafel, die ihr da vor euch seht, liefert, als Nachbildung des Würk-

lichen betrachtet, ein solches Ueberher über das Nothdürftige zur Reproduktion des Scheins eines individuellen Körpers überhaupt, daß euer Geist unmöglich umhin kann, selbst bey der Anschauung Vergnügen zu empfinden. Ein Vergnügen, welches demjenigen völlig gleich ist, welches ihr empfindet, wenn euch ein menschlicher Körper, nach Gattung und Art ausgezeichnet, vollständig, richtig und zweckmäßig aufstößt.

Wenn nun eben diese Tafel im Ganzen einen Geist in dem Künstler ahnden läßt, der diese an sich indifferenten Gegenstände auf eine Art angesehen hat, womit man sie gewöhnlich nicht ansieht, mit einem Auge, das sie eines mahlerischen Effekts fähig hielt; wenn es sein Werk ist, daß sie so zusammengruppirt diesen Effekt hervorbringen; wenn die Behandlung einen Pinsel zeigt, den kein Handwerker, kein Mechanikus so führen könnte, so erhält die Tafel im Ganzen Geist. Wenn der Ton des Ganzen das Herz des Beschauers in eine bestimmte Schwingung von Feyer, Zärtlichkeit, Ergötzung setzt, wenn wir uns ihm mit Achtung nähern, oder uns mit Wohlwollen dazu hingezogen fühlen, oder wenn es uns gleichsam anlacht, so erhält die Tafel im Ganzen Ausdruck.

Dieß findet sogar bey einem Küchenstücke von Teniers statt. Umsonst mag Sulzer über den geschlachteten Ochsen lachen. Hatte er in dem Gemählde nichts wie diesen gesehen, so sollte er

sich ganz des Genusses einer Kunst enthalten haben, deren Wesen und Bestimmung er wahrscheinlich auch in dem Gemählde der Transfiguration von Raphael verkannt haben würde.

Es kommt also hier auf die Wahl des Sujets gar nicht an. Ein Krug, ein Pfeifenstiel, ein zerlumpter Teppich, ein Rinderbraten können, zusammengruppirt, zum schönen Gemählde werden, wenn sie einen mahlerischen Effekt machen, mit ergreifender Treue dargestellt werden, und zu gleicher Zeit eine geistreiche Behandlung und einen pikanten oder reizenden Ton darbieten. Die Wahl der Körper kann zur Verschönerung dienen. Wenn z. E. ein van Huysum die schönsten Blumen, die schönsten Früchte in den schönsten Gefäßen zeigt, wer wird das nicht lieber sehen! Aber wenn seinen Werken die Treue, der mahlerische Effekt, die geistreiche Behandlung, der reizende und pikante Ton fehlten? Wie dann? Dann wären es Sudeleyen. Ja! Sudeleyen wären es, die unter jeder Küche von Teniers ständen. — Wenn man also ein Stilleben zu beurtheilen hat, so ist allemal zuerst auf folgende Stücke zu sehen:

a) Wie sind die Körper zusammengruppirt? Füllen sie die Tafel so aus, daß man mit Vergnügen an den Gestalten, an den Farben, an dem Helldunkeln der Gruppen, welche sie bilden, herumläuft und dabey verweilt? Ist das Spiel der Farben und des Helldunkeln harmonisch,

bildet es Massen, welche das Auge leicht ordnet und unter ein gemeinschaftliches Verhältniß zusammenfaßt? Kurz! macht das Ganze dieses Quodlibets aus dem Raume der Tafel einen wohlgestalteten, schön gefärbten und schön beleuchteten Körper aus?

b) Ist eine mehr als gewöhnliche Wahrheit darin anzutreffen, und zwar besonders in der Farbe, in dem gefärbten Tone des Lichts, und in der Ründung? Wenn die Tafel so ausgehölet ist, und die darin vorgestellten Körper so hervorstehen, daß man hinter sie herum fassen möchte; wenn dabey jeder Gegenstand gerade die Farbe hat, welche wir in der Natur an ihm wahrnehmen, und die er zugleich in Zusammenhaltung mit den übrigen Gegenständen in Gemählden haben muß, um hier als wahr und individuell zu erscheinen; wenn das Licht, welches sie gemeinschaftlich beleuchtet, wahres Licht zu seyn scheint; so ist ein ausgezeichneter Grad von Treue vorhanden. In der Zeichnung läßt sich diese Treue weniger aufsuchen. Denn die Gestalten, welche Körper dieser Art in der Natur zu haben pflegen, sind entweder nicht bestimmt genung und zu vielen Abwechselungen unterworfen, wie z. E. Pflanzen, Blumen u. s. w., oder sie sind auch sehr leicht wieder zu liefern, wie z. E. bey Gefäßen, Tischen u. s. w.

c) Dagegen muß sich eine ausgezeichnete, eigenthümliche Einbildungskraft, ein ausgezeich-

netes, eigenthümliches Verständniß des Künstlers in der Art seine Gegenstände zu stellen, zu gruppiren, die Farben und den gefärbten Ton des Lichts zu wählen und zu leiten, das Individuelle aufzufassen, zeigen. Der Pinsel muß einen äußerst freyen und doch gezüchtigten Schwung haben, der das Werk sogleich von den Produkten des Handwerkers unterscheidet.

d) Endlich muß der Ton im Ganzen hell, durchsichtig, saftig, klar, pikant seyn, so daß der Beschauer bey dem Anblick sich in einer ähnlichen Stimmung mit derjenigen findet, worin er eine belebte, fruchtbare, von der Sonne angenehm erhellte Gegend, oder einen muntern, unterhaltenden Gesellschafter unter seinen Mitmenschen anschauet.

Sechszehntes Kapitel.

Insekten, Pflanzen, Geflügelstücke.

Von dem Stilleben gehe ich zu den Gemählden von Pflanzen, Insekten, todtem Vieh *) und lebendigen Geflügel über. Gleiche Grundsätze treffen hier zu. Was giebt den Werken eines Begye, Marsaeus, Weeninx, Hondekotter und anderer den Rang schöner Kunstwerke? Der

*) Diese Sujets werden gleichfalls oft Stilleben genannt.

mahlerische Effekt, die ergreifende Wahrheit, die geistreiche Behandlung, der reizende und pikante Ton des Ganzen der Tafel. Die Wahl des Sůjets kömmt hier wenig in Betracht. Ich sehe lieber eine Henne mit Kůcheln von Hondekotter, als Schwane und Pfauen von einem Schmierer.

Auch hier macht der mahlerische Effekt die Hauptsache aus: die ausgezeichnete Wahrheit wird weniger in der Zeichnung als im Colorit und in dem Helldunkeln gesucht. Der Geist zeigt sich auch hier besonders in der Zusammensetzung des Sůjets zur Hervorbringung einer mahlerischen Würkung: in der eigenthümlichen Anschauungsart der Gegenstände, um diese Würkung am vollständigsten, richtigsten und zweckmäßigsten hervorzubringen und die Individualität aufzufassen: in der gezüchtigten Fertigkeit des Pinsels zur Erreichung dieser Absicht. Endlich wird der Ausdruck in dem Leben und der Seele der ganzen Tafel aufgesucht werden müssen.

Siebenzehntes Kapitel.

Architektonische Stücke und Perspektiven.

Die architektonischen Gemählde und Perspektiven müssen nach ähnlichen Grundsätzen beurtheilt werden.

Sieht man tief in die Tafel hinein, heben sich die vordersten Gegenstände stark von derselben ab, bilden sie große und wohlgefällige Massen von Gestalten, Farben, lichten und dunkeln Partien, lassen sich diese Theile wieder leicht zu einem Ganzen von dem Auge zusammenfassen, und schmückt dieß die Tafel: Ist unter Bewahrung dieser mahlerischen Würkung eine ergreifende Individualität im Ganzen und im Detail besonders an Farbe und Helldunkelm wahrzunehmen: hat der Künstler in dieser Rücksicht eine eigenthümliche Anschauungsart, ein großes Verständniß verrathen: zeigt die Execution eine dem bloßen Handwerker nicht zuzutrauende Fertigkeit: herrscht in dem Ganzen der Tafel ein feyerlicher oder reizender, oder belebter Ausdruck? — Dieß sind die Fragen, welche man bey Beurtheilung eines architektonischen Gemähldes aufwerfen muß.

Dabey kömmt die Wahl der vorzustellenden Gebäude, Plätze u. s. w. hauptsächlich dahin in Betracht, ob sie die mahlerische Würkung und das Gefühl der Individualität unterstützen? Ein

gothisches Gebäude, ein Gebäude im schlechten Geschmack der Italiener zu Anfang dieses Jahrhunderts, kann im Gemählde viel zweckmäßiger seyn, als ein griechischer Tempel nach den reinsten architektonischen Regeln erbaut.

Achtzehntes Kapitel.

Landschaften und Seestücke.

Eine Landschaft kann nur dann ein schönes Gemählde ausmachen, wenn der Beschauer bey deren Anblick entweder das würkliche Gefühl erhält etwas Aehnliches in der Natur gesehen zu haben, oder doch die Ahndung, daß etwas Aehnliches in der Natur existiren könnte, und alsdann sogleich von ihm als eine würkliche Gegend erkannt werden würde. Individualität ist also auch hier nothwendig. Wo sich aber Mangel an Zusammenhang und Verbindung in allen Theilen zeigt, wo man weder im Ganzen noch im Detail Wahrheit antrifft, da ist kein schönes Gemählde vorhanden. Die Landschaften eines Origonte, Moucheron und vieler andern mögen noch so poetisch componirt seyn, es sind keine Schönheiten.

Neben der Individualität muß die mahlerische Würkung besorgt werden. Die Vorgründe, die Mittelgründe, die Hintergründe müssen sich mit ihren Profilen gut von einander abstufen, Säume

bilden, an denen das Auge gern hinläuft, die Bäume, die Gebäude, die Felsen und Berge müssen Gruppen ausmachen, an deren Biegungen das Auge sich gern herumwindet: die Gestalten, die Farben, die hellen und dunkeln Partien müssen sich leicht in Massen, und diese Massen wieder in ein wohlgefälliges Ganze vereinigen lassen. Besonders muß die Luftperspektiv wohl besorgt seyn, man muß tief in dem Raume der Gegend spatzieren gehen zu können glauben. Zeigt dann zugleich der Gedanke Eigenthümlichkeit in der Gabe das Individuelle mit ergreifender Wahrheit zu fassen, die Ausführung eine gezüchtigte Fertigkeit, so hat das Gemählde Geist. Ladet der Ausdruck zur Feyer, zur Zärtlichkeit, zur Ergötzung ein, so hat das Gemählde auch Ausdruck, und das Ganze ist eine Schönheit.

Die Landschaft kann den Ausdruck des Feyerlichen, des Zärtlichen, des Ergötzenden schon durch den Charakter der Gegenden erhalten, welche sie darstellt.

Es giebt romantische Gegenden, dergleichen Poußin, Salvator Rosa, Everdingen und andere vorgestellt haben. Felsen, Wasserfälle, Waldströhme u. s. w. Es giebt arkadische Gegenden, dergleichen Claude le Lorrain und andere gemahlt haben: Lusthayne, blumigte Auen, geschlängelte Flüsse, spiegelnde Landseen u. s. w. Es giebt endlich blos lachende belebte Gegenden, dergleichen

die Niederländer viel gemahlt haben, flache Gegenden mit viel Staffage u. s. w. Es sey mir inzwischen erlaubt zu bemerken, daß bey dem Ausdruck, den ein Landschaftsgemählde haben soll, es beynahe eben so viel auf die Behandlung, den Ton der Farbe und der Beleuchtung der ganzen Tafel, als auf den Charakter der Gegend ankömmt, die darin enthalten ist. Orizonte, Glauber, Moucheron und wie sie alle heißen mögen, welche ihre Landschaften romantisch oder arkadisch zusammen zu setzen gesucht haben, werden mich weder zur Feyer noch zur Zärtlichkeit einladen: dahingegen die an Charakter unbestimmteste Gegend, von der Hand eines großen Meisters behandelt, einen Charakter annimmt. Das Licht, welches sie beleuchtet, die Wahl der Farben, ja selbst die Behandlung des Pinsels, die bald keck und rauh, bald sanft ist, tragen dazu unendlich viel bey.

In der Landschaft wird Alles partienweise gesehen, und es kömmt vielmehr auf die bestimmte Gestalt der Gruppen, auf treue Farbe, auf treues Licht, auf Harmonie in beyden, und auf Luftperspektive an, als auf Bestimmtheit in der Gestalt einzelner Körper in der Landschaft. Daher wird auf die Zeichnung in einzelnen Menschen, in Gebäuden, selbst auf genaue Darstellung der Blätter wenig gesehen. Der größte Landschaftsmahler, der gelebt hat, Claude le Lorrain, war in allen diesen Stücken höchst mit-

telmäßig. Uebertriebene Richtigkeit in der Zeichnung des Details ist unzweckmäßig, und verführt sehr leicht zur Härte. Das Detail braucht nicht wahrer zu seyn, als es die gleichzeitige Ansicht der ganzen Tafel verlangt. Sieht man aber auch dann Unwahrheiten, so ist es freylich ein Fehler. Vielleicht gilt dieß auch vom Colorit. Man darf keinen Baum, kein Gebäude so coloriren, daß es nur einzeln gesehen wahr seyn würde. Es muß Alles im Ganzen, mit den übrigen Gegenständen zusammengehalten, wahr colorirt erscheinen. Ein kleinlicher Styl in der Landschaft ist derjenige, der auf das Detail mehr Sorgfalt wendet als die Wahrheit des Ganzen fordert.

Ein sehr gefährlicher Satz ist es, wenn man glaubt, daß eine schöne Gegend in der Natur auch unbedingt ein schönes Süjet zu einem Landschaftsgemählde abgeben müßte. Sehr oft lassen sich die schönsten Naturgegenden gar nicht mahlen. Nur sehr selten bringen sie eine mahlerische Würkung hervor. Sehr oft fehlen entweder schöne Mittelgründe, oder schöne Vor- und Hintergründe. Höchst selten bilden die Gegenstände, die darin enthalten sind, gute Gruppen an Gestalten, und noch seltener sind sie zur Färbung und Beleuchtung geschickt. Ich habe schon anderwärts (in dem ersten Theile meiner Studien über Dännemark) die Bemerkung gemacht, daß manche Gegenden, die in der Natur, und beson-

ders von einer Anhöhe herab gesehen, interessant und schön sind, dieß Interesse und diese Schönheit im Gemählde verlieren. Eine Gegend kann beym Herumwandeln bald in vertikaler, bald in horizontaler, bald in einer beynahe perpendikulairen Richtung gesehen werden. Man dreht sich auf der Axe seines Körpers herum, man macht sich seine Abtheilungen, ordnet sich seine Massen, was der einen fehlt, ersetzt die andere, und auf mahlerische Würkung rechnet man oft gar nicht. Reichthum, Abwechselung, hält für den Mangel an Ordnung schadlos.

Der Anbau der Erde, das Leben und Weben ihrer Bewohner, der Duft der Pflanzen, ihre Gestalt im Einzelnen, das Aromatische der Luft, die Wärme der Sonne, die Kühle des Schattens, das Trauliche der Lagerplätze, das Gemurmel des Wassers, der Geist der Natur im Ganzen, der Ausdruck ihrer beglückenden Liebe: — Alles das und noch viel mehr macht die natürliche Gegend zur Schönheit. Und gerade das Mehrste von allem diesem fällt im Gemählde weg. Der Mahler hat mir nicht Alles wieder liefern können, was ich in der Natur empfunden und aus einer Ansicht zu sehen geglaubt habe, oder er hat es mir wieder liefern wollen, und hat eine unordentliche gepreßte Zusammensetzung ganz heterogener Dinge geliefert, die gemeiniglich voll Frost und Härte ist.

Noch

Noch viel gefährlicher ist es für den Mahler solche Naturscenen darzustellen, welche durch ihre Größe, oder gar durch Bewegung einen großen Theil des Eindrucks erreichen, den sie auf uns machen. Z. E. den Rheinfall zu Schaffhausen, die Cascatellen zu Tivoli, den Montblanc, den Genfer See u. s. w. Das was an diesen Gegenden würklich groß und herzerhebend ist, wird von ihnen sehr mangelhaft erreicht.

Aus diesen Gründen glaube ich daher auch, daß der Landschaftsmahler nicht zu viel auf die sittlich schönen Affekte, welche die ländliche Natur in der Würklichkeit einflößt, rechnen dürfe. Sie würken allerdings mit, aber nur in untergeordneter Maaße. Jene Empfindungen von Dankbarkeit und Ehrfurcht gegen den Schöpfer, jene Ruhe, jene Gleichgültigkeit gegen ehrgeizige und eigennützige Wünsche, jene erhöhete Fähigkeit zu lieben und anzuhängen, welche der Genuß der Natur mit sich führt, ach! die kann die flache gefärbte Tafel nur sehr mittelbar erwecken! Für denjenigen, der sich ganz in die dargestellte Gegend hineinversetzt, für denjenigen, der sie vorher gefühlt hat, mag diese Würkung vorhanden seyn; aber solche Kräfte der Einbildungskraft und solche Erinnerungen sind viel zu selten, um auf sie zu rechnen.

Ohnehin werden solche Bilder und solche Erinnerungen gemeiniglich eben so gut und vielleicht besser durch die flüchtigste Handzeichnung erweckt

werden können, als durch das ausgeführte Gemählde. Bey jenen wird der Geist ganz auf das Abwesende hingeleitet. Das Gegenwärtige kömmt ihm nur zu Hülfe. Bey diesen geht die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Darstellung selbst. Er sieht sie zu ausgeführt, um nicht zu Allem, was ihn in Thätigkeit setzen soll, unmittelbar die sichtbare Veranlassung im Bilde selbst zu suchen.

Der Landschaftsmahler geht daher unstreitig am sichersten, wenn er so wie seine Brüder, die Meister in den übrigen Arten seiner Kunst, auf die Einbildungskraft und die Sympathie der Beschauer seiner Werke wenig rechnet, und hauptsächlich darauf losarbeitet ihren Scharfsinn durch Wahrheit zu spannen und zu befriedigen.

Wenn er zu gleicher Zeit dem Auge durch mahlerische Würkung gefällt, wenn seine Behandlung Geist zeigt, und der Ton des Ganzen Ausdruck hat; so liefert er gewiß ein schönes Landschaftsgemählde. So habe ich von Ruysdael, Claude le Lorrain, Poußin und andern Gemählde gesehen, deren Gedanke in ein paar Bäumen, einem Bauernhofe, etwas Kornfeld und einem moorigten Wasser bestanden, und dennoch das Gefühl der Schönheit gaben. Hingegen habe ich auch den Golfo von Neapel, den Genfer See mit dem Montblanc, und die interessantesten Gegenden für das Herz und die Einbildungskraft

in Gemählden dargestellt gesehen, die nichts Schönes an sich trugen als den Gedanken.

Inzwischen, wenn der Künstler, jenen wesentlichen Vorzügen unbeschadet, mir Gegenden darstellen kann, die in der Natur gesehen schon für Schönheiten gelten müßten; wenn er die einzelnen Gegenstände, welche sie schmücken, die Gebäude, die Bäume, die Menschen, die Berge u. s. w., dem Ganzen unbeschadet, schon einzeln als Schönheiten darstellen kann; wenn er der Gegend selbst einen romantischen, zärtlichen, anlachenden Charakter beylegen, ein historisches Interesse hinzufügen, sie wohl gar zur Scene einer interessanten Begebenheit machen kann; desto besser. Ich sehe lieber den Golfo von Neapel, die Gärten der Armida, die Villa des Cicero, Dido mit der Erbauung von Carthago beschäftigt, Marius auf den Trümmern dieser Stadt sitzend, als die moorigte Gegend von Ruysdael. Aber wohlverstanden, wenn alle diese poetisch und historisch interessanten Gegenden schöne Landschaftsgemählde ausmachen. Sonst, ohne alles Bedenken, gleich wieder zur moorigten Gegend von Ruysdael!

Neunzehntes Kapitel.

Thierstücke.

Auch bey Thierstücken ist Individualität und mahlerische Würkung allemal Hauptsache. Diesen Stücken wird die Schönheit der Form immer aufgeopfert. Daher haben die größten Mahler lieber Karrengäule mit langen Mähnen, Schweifen und behangenen Füßen gemahlt, als feine, wohl gar coupirte Reitpferde. Kühe, Ziegen, Schaafe sind im Ganzen viel geschickter für die Mahlerey als das Pferd, weil sie zu mehrerer Abwechselung in Farben, in hellen und dunkeln Partien Veranlassung geben.

Aber hier fängt doch die Wahrheit in der Zeichnung an, auch independent von der Würkung im Ganzen, geschätzt zu werden. Ob ein Stier, ein Pferd, ein Löwe richtig gezeichnet sey, darauf wird ganz anders gesehen, als auf die Richtigkeit der Zeichnung in einem Baume, in einer Pflanze, in einem Huhne u. s. w.

Wir haben bestimmtere Begriffe über die Art, wie der Körper eines größeren Thieres gestaltet seyn muß, um für richtig, vollständig und zweckmäßig gehalten zu werden. Folglich nimmt hier die Bedeutung eine besondere Modification an.

Ferner wird hier der Geist und der Ausdruck schon in dem physiognomischen und pathologischen Ausdrucke der Thiergestalten selbst gesucht. Man

muß die Hauptfähigkeiten, Hauptneigungen eines Stiers, eines Pferdes, eines Löwen schon aus der äußeren Form dieser Thiere errathen können. Ein Thierstück, welches nun jene Bedeutung, diesen Geist, diesen Ausdruck, in der Gestalt der Thiere nicht zeigt, ist kein schönes Gemählde, wenn es übrigens auch alle die Vorzüge in sich vereinigte, welche eine Landschaft, ein Stilleben, eine Perspektive, ein Geflügelstück u. s. w. zu einem schönen Gemählde machen.

Stellt man nun gar diese Thiere in Handlung vor, z. E. im Spiel, im Kampf, so muß natürlicher Weise auch der dramatische Ausdruck bestimmt wieder geliefert werden. Ohnedem kann ein solches dramatisches Kunstwerk kein schönes Gemählde seyn.

Zwanzigstes Kapitel.

Darstellung des Menschen, und zwar zuerst die plastische.

Die Mahlerey stellt den Menschen auf dreyfache Art vor, plastisch, physiognomisch und mimisch.

Unter der plastischen Darstellung verstehe ich die Bildung seines Körpers in der Absicht, dem

Beschauer unmittelbar durch seine Gestalt das Gefühl der Schönheit zu geben. *)

(Vergleiche fünftes Buch funfzehntes Kapitel.)

Ich mag die Gränzen keiner Kunst willkührlich beschränken. Also mag die Mahlerey immerhin auch dieser Darstellungsart nachstreben. Nur mache ich dabey folgende Bemerkungen.

Erstlich: man darf schlechterdings von einem schön gebaueten Körper im Gemählde nicht die nämliche Würkung wie von einem solchen Körper in der Skulptur erwarten.

Zweytens: man hat noch nicht genung gethan, wenn man im Gemählde einen Körper gebauet hat, der in der Skulptur für schön gelten würde, um ein Gemählde zur Schönheit zu machen.

Drittens: der plastische Körperbau ist nur da wesentlich zu einer schönen Darstellung des Menschen im Gemählde, wo er als Ingredienz der Wahrheit in einer physiognomischen und mimischen Darstellung des Menschen angesehen werden muß.

*) Man verzeihe mir den Ausdruck, da ich keinen passendern weiß. Plastisch darstellen heißt eigentlich formen: Gestalten kneten. Da aber der Mahler und der Bildhauer, wenn sie die Gestalt bilden, nicht wohl eine andere Absicht haben können, als die, sie schön zu bilden, so habe ich mich dieses Ausdrucks bedienen zu können geglaubt.

Die Würkung, welche ein schön gebaueter Körper in der Skulptur hervorbringt, kann ein schön gebaueter Körper im Gemählde nie auf uns machen. Wer einen Menschen als Schönheit empfinden will, begnügt sich nicht ihn aus einem Profile zu betrachten, er untersucht ihn aus mehreren, er geht um ihn herum. Er möchte ihn betasten, er möchte seine Wohlgestalt und Zweckmäßigkeit aus unzähligen Umrissen, Aufrissen, Ründungen genießen und prüfen. Die Farbe wird beynahe ein unnützer Schmuck. Das Helldunkle verstärkt den Eindruck nur wenig: das Beywerk ist kaum der Beachtung werth. Kurz! man sucht dasjenige hauptsächlich auf, was die Mahlerey nur mangelhaft giebt, und vernachläßiget das, was sie vollständiger geben kann. Daher kömmt es, daß bey den gemahlten menschlichen Körpern, die für wahre Schönheiten gelten können, immer der Gedanke aufsteigt, man möchte sie in Marmor gehauen sehen. Dieß ist wenigstens immer meine Empfindung gewesen, wenn ich einen Genius von Mengs gemahlt gesehen habe.

Ein Körper, der als Statue eine Schönheit ausmacht, ist darum noch keinesweges unbedingt geschickt, im Gemählde aufgenommen, dieß zu einer Schönheit zu machen.

Alle die ernst schönen Statuen des Alterthums, die in ruhiger Stellung, mit hart anliegendem Gewande, mit der generischen Bedeutung eines

gewissen Standes, Geschlechts und Alters, mit einem Geist und Ausdruck, die einer ganzen Menschenart zugehören können, vor uns stehen, sind der Regel nach völlig ungeschickt zur mahlerischen Darstellung. Eine Juno im Belvedere, eine Pallas Giustiniani, und eine Menge anderer Figuren sind von dieser Art. Sie würden weder einer mahlerischen Würkung fähig seyn, noch Individualität genung haben, um im Gemähld
e zu interessiren. Die gemahlte Figur muß nothwendig in der Lage der Gliedmaßen eine Abwechselung zeigen, welche sie zur Gruppirung in Rücksicht auf Wohlgestalt mehrerer hinter einander oder hart an einander gereiheter Profile, in Rücksicht auf angenehmes Farbenspiel, und Spiel des Helldunkeln geschickt macht. Ich muß mir bey ihrem Anblicke nicht blos sagen können: hier ist ein Weib von vornehmen Stande, im reifen Alter, mit der vorsichtigen Klugheit, und dem Ernst und der Züchtigkeit einer Matrone vorgestellt, sondern ich muß mir sagen können: hier erscheint die Dame Honesta von der Ecke, im Charakter einer Juno!

Wer dieß leugnen will, der mag dreist mit mir die schönsten Figuren durchgehen, welche Raphael, Domenichino, Guido Rheni und Mengs gemahlt haben. Wenn eine einzige darunter ist, welche in Stein gehauen für eine idealische Schönheit der Antike gehalten werden könnte, so will ich verloren haben. Ja! er soll mir nur ein einziges

Gemählde zeigen, worin eine ernst schöne Antike, im Gemählde dargestellt, ein schönes Gemählde ausmacht, und ich will verloren haben.

Reizende und bedeutungsvolle Schönheiten (vergleiche fünftes Buch achtzehntes und neunzehntes Kapitel) sind viel mehr für die Mahlerey geschickt als ernste, weil sich mit beyden Individualität und mahlerische Würkung besser verträgt. Aber wenn die Mahlerey auch ernste Schönheiten darstellt, wie z. E. den heiligen Johannes, die Madonnen von Raphael, die Tugenden von Domenichino, den Erzengel Michael, die Magdalenen u. s. w. von Guido Rheni, endlich die Genii, Musen und Apollo von Mengs; so ist die ernste Schönheit im Gemählde doch immer sehr verschieden modificirt von dieser Art der Gestalt in der Statue. Es ist der mahlerischen Würkung, es ist der Individualität immer Vieles aufgeopfert. Die Figuren stehen immer so, daß man des Mahlers Absicht sieht, sie sollen durch die abwechselnde Lage ihrer Glieder die mahlerische Würkung unterstützen: sie sind in eben dieser Absicht von Locken umflattert, welche in der Statue eine schlechte Würkung thun würden: sie sind mit einem faltenreichen Gewande umgeben, in dem Farbe und Helldunkles spielen: endlich ist durchaus der Mensch in der Statue, der dort Repräsentant einer Menschenart war, in dem Gemählde zum Abglanz einer individuellen Person geworden. Dabey ist es gewiß, daß der

ernst schöne, der reizende und bedeutungsvoll schöne Körperbau hauptsächlich nur an einzelnen Figuren aufgesucht wird. Größere Compositionen, die aus lauter schönen Figuren bestehen, sind höchst selten, und thun selten die gewünschte Würkung. Sie schicken sich besonders nur zu Aufzügen, Tänzen, Opfern und allen solchen mimischen Darstellungen, wobey die animalische Bewegung des Körpers mehr als die Bewegung des Herzens oder der Willenskraft in Betracht kömmt. Von dieser Art sind der Aufgang der Sonne von Guido Rheni, die Opfer von Polidoro, die Galathea mit ihren Nympfen, das Hochzeitsmahl des Amors und der Psyche von Raphael u. s. w. Aber auch hier äußert sich eine Verschiedenheit von den Basreliefs der Alten, indem diese schöngebaueten Figuren theils nach Grundsätzen der mahlerischen Würkung zusammengruppirt sind, theils in ihren Gesichtsbildungen einen Ausdruck von Individualität zeigen, welchen man selten oder gar nicht auf den Basreliefs der Alten findet. Wo dieß nicht der Fall ist, da bleibt ein Gemähdlde, das noch so viele schöne Menschenkörper enthält, immer ein frostiges Ding. Zum Beweise mögen die neun Musen mit dem Apollo von Raphael Mengs in der Villa Albani, und die mehrsten Gemählde einer neueren Künstlerinn dienen.

Gewiß! der plastische Bau des menschlichen Körpers zur Schönheit ist für die Mahlerey kei-

nesweges wesentlich, um eine schöne Darstellung des Menschen zu liefern. Es können sehr gewöhnliche Körper, physiognomisch und mimisch schön dargestellt, zu Schönheiten im Gemählde werden. Man betrachte nur die berühmtesten Gemählde Raphaels, um sich davon zu überzeugen. Die Gruppe des Archimedes in der Schule von Athen zeigt keine einzige Figur, die, einzeln betrachtet, für eine schöne Gestalt gelten könnte. Demohngeachtet ist diese Gruppe durch ihre physiognomische Bedeutung und ihren mimischen Ausdruck das Schönste, was vielleicht je die Mahlerey hervorgebracht hat.

Schönheit der Gestalt ist nur da wesentlich zur schönen Darstellung des Menschen, wo sie ein Bestandtheil einer wahren physiognomischen oder mimischen Darstellung wird. Wer eine Göttinn der Schönheit, einen Apollo von Horen umgeben zu mahlen hat, muß diese Personen schön bauen, sonst sind sie nicht das, was sie seyn sollen. Allerwärts, wo die darzustellende Person, oder die Begebenheit, oder die Situation schöne Menschenformen voraussetzen läßt, da müssen sie vorhanden seyn, sonst fehlt es der Darstellung an Wahrheit. Wo die Person, die Situation, die Begebenheit sie nicht fordert, da sind sie nicht nöthig. Wir werden aber auch in der Folge sehen, daß da, wo Wahrheit häßliche Formen fordert, auch häßliche Formen in ein schönes Gemählde gehören.

Noch wird mir hier eine Bemerkung wichtig. Der Tänzer sucht zuweilen bey gewöhnlichen Formen, die er an sich trägt, seinen Bewegungen einen Reiz der Stellung zu geben, der von dem Reiz des Körperbaues in Ruhe noch verschieden ist. Der Bildhauer stellt zuweilen blos regelmäßig gebauete Körper in Stellungen vor, welche theils ein merkwürdiges Muskelnspiel, theils sein Verständniß in dem richtigen Körperbau und der Statik, und seine Geschicklichkeit den Marmor zu behandeln zeigen sollen.

Der Mahler wird diesen Zwecken nur mit äußerster Behutsamkeit, oder vielleicht gar nicht nachstreben. Die Stellung, welche er seinen Figuren giebt, muß ihm immer zuerst von der Wahrheit der physiognomischen Bedeutung und des mimischen Ausdrucks, ingleichen von den Forderungen der mahlerischen Würkung angegeben werden. Die repräsentirende Stellung des Tänzers, wenn diese auch noch so graciös seyn sollte, ist von ihm nur da nachzuahmen, wo er einen Tanz darzustellen hat, und akademische Figuren nehmen sich im Gemählde gemeiniglich sehr schlecht aus, wenn sie die Tafel allein füllen sollen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Physiognomische Darstellung des Menschen: Bildniß und Charakterstück.

Unter der physiognomischen Darstellung des Menschen verstehe ich, in so fern sie nicht mit der mimischen verbunden wird, die Darstellung desselben in der Absicht, den Beschauer auf die Uebereinstimmung seines Aeußern in Ruhe mit seiner Denkungsart, seinen Fähigkeiten und Lebensumständen aufmerksam zu machen. Sie ist von zwiefacher Art: das Bildniß und das Charakterstück.

Das Bildniß stellt den Menschen dar in der Absicht, seine individuelle Persönlichkeit in der Natur durch die Figur im Gemählde zu reproduciren. Das Charakterstück sucht zu gleicher Zeit mit der individuellen Persönlichkeit des Menschen in der Natur die Fähigkeiten, die Denkungsart, die Lebensumstände einer ganzen Art von Menschen in der Natur durch die Figur im Gemählde zu reproduciren. Es wählt daher solche Menschen zur Nachbildung aus, welche jene charakteristischen Unterscheidungszeichen einer ganzen Art auffallend an sich tragen.

Von diesen beyden physiognomischen Nachbildungen des Menschen ist die physiognomische Karrikatur noch sehr verschieden. Denn diese

hebt das Unterscheidende allein ab, und stellt es nicht zugleich mit denjenigen sichtbaren Eigenschaften dar, worin das Individuum oder das specifike Wesen mit der ganzen Gattung übereinkömmt. Sie giebt der Figur im Gemählde eine Individualität, die in der Natur nicht anzutreffen ist.

Damit ein Bildniß ein schönes Gemählde seyn könne, wird zuerst erfordert, daß es eine mahlerische Würkung thue.

Es muß durch die Stellung, durch die Lage der Glieder gegen einander, durch die Gruppirung des Körpers zu dem Gewande und dem übrigen Beywerk, die Tafel mit der Wohlgestalt mehrerer hinter einander weggereiheter Profile ausfüllen. Es muß ein angenehmes Spiel von Farben, von hellen und dunkeln Partien darbieten, und sich stark von dem Grunde abheben.

Dann muß es so wahr, so übereinstimmend mit dem Vorbilde in der Natur seyn, als es der mahlerische Effekt des Ganzen, und der Zweck, das Gefühl der Schönheit durch den Anblick der ganzen Tafel zu erwecken, nur immer erlauben will.

Es kommen hier einige sehr interessante Fragen in Betracht, welche besonders den Grad der Treue, welchen der Künstler zn beobachten hat, seine Behutsamkeit, das Häßliche nicht zu bilden, und seine Sorge zu verschönern betreffen.

Die erste Pflicht des Bildnißmahlers ist unstreitig diese: daß er nicht mehr in seine Nachbildung von dem Vorbilde aufnehme, als wovon er sicher ist, daß es gesunde und gebildete Augen im Durchschnitt, in der zur gleichzeitigen Ansicht des Ganzen erforderlichen Entfernung wahrnehmen und beachten werden.

Einen jeden Kopf, den ich auf einmal anschauen will, muß ich aus einer gewissen Entfernung von dem Platze, worin er sich befindet, anblicken. Trete ich zu weit weg, so nimmt mein Auge zu wenig Eigenthümlichkeiten von den Gegenständen, die sich ihm vorspiegeln, wahr, um sie einzeln richtig zu beurtheilen; trete ich zu nahe, so bemerke ich zu viel Detail, als daß ich von dem Ganzen ein treues Bild erhalten sollte.

Hierin wird nun sehr häufig gefehlt, und schon hierdurch stellt sich der Fleiß, den Denner an seine Bildnisse gewandt hat, als völlig unzweckmäßig dar. Denn die Nachbildung eines jeden Härchens im Barte, eines jeden Infusionsthierchens, setzt eine Annäherung des Blicks zu dem Vorbilde zum voraus, worin wir das Ganze gar nicht mehr mit einem male übersehen können. Es setzt einen Grad der Aufmerksamkeit auf Kleinigkeiten zum voraus, der sich bey gebildeten Beschauern gar nicht annehmen lassen darf. Die Dennerschen Köpfe sind daher nicht sowohl Kunstwerke als Künsteleyen. Auf der andern Seite

ist es aber nun auch keinesweges genung ein Bildniß mit so schwankenden unbestimmten Umrissen anzudeuten, wie verschiedene englische Bildnißmahler (auch Reynolds ist von diesem Vorwurfe nicht völlig frey) es sich haben zu Schulden kommen lassen. Ihre Skizzen können nur in der Voraussetzung einer Entfernung wahr und ähnlich seyn, welche zu groß ist, als daß man aus ihr über Treue und Aehnlichkeit im Ganzen und im Detail sollte urtheilen können.

Eine zweyte Pflicht des Bildnißmahlers besteht darin, daß er nichts nachbilde, was dem mahlerischen Effekt zuwider ist. Auch aus diesem Grunde ist die ängstliche Besorgung des Details oft völlig unzweckmäßig. Sie schadet der Harmonie des Ganzen. Sie verhindert die Gruppirung. Aber außerdem giebt es gewisse Stellungen, gewisse Trachten, welche dem mahlerischen Effekt zuwider sind, z. E. der steife Haarbau, die Schnürbrust, der steife Anstand des Tanzmeisters u. s. w.

Eine dritte Pflicht des Bildnißmahlers ist diese: daß er keinen Fleiß an die Beywerke verschwende, welcher die Aufmerksamkeit von dem Körper abziehe, und die Darstellung des Ganzen unwahr mache. Der Blick, der jeden Nathstich in einem Teppiche erkennen kann, wird auch jede Falte der Haut im Gesichte erkennen können. Das letzte auszudrücken ist aber völlig unmöglich. Folglich macht die Wahrheit, die in der Darstellung

stellung des Teppichs herrscht, die Darstellung des Gesichts zur Lüge. Welcher gebildete Beschauer wird auch, wenn er den Menschen mit seinen Beywerken erblickt, mehr auf diese als auf ihn selbst sehen!

Die vierte Pflicht des Bildnißmahlers ist diese, daß er das eigentlich Häßliche für die Mahlerey nicht darstelle, oder wenigstens verstecke. Es frägt sich aber, was ist häßlich im Bildnisse? Nach allen Erfahrungen, die ich darüber gemacht habe, dasjenige, was sich der mahlerischen Würkung widersetzt, und das physisch Ekelhafte, oder dasjenige, was sich vermittelst des Auges den übrigen Sinnen, dem Geschmack, dem Geruch, dem betastenden Gefühl, und der eigentlichen Sinnlichkeit auf eine widerliche Art zum Genusse aufdrängt. Häßlich sind folglich gepichte und gleich gekämmte Tuppees, hart und steif anliegende Schnürbrüste, steif wegstehende Rockschöße, und überhaupt Alles in unsern modernen Trachten, was sich einer guten Gruppirung und dem abwechselnden Spiel der Gestalten, Farben und des Helldunkeln widersetzt. Häßlich ist aus eben diesem Grunde der steife Anstand eines Tanzmeisters. Häßlich aber sind auch ekelhafte Auswüchse, Verdrehungen der Gliedmaßen, Verstümmelungen, Schlaffheit in den elastischen Theilen des Körpers, z. E. an den Brüsten des weiblichen Geschlechts.

Diese Pflichten muß der Bildnißmahler beobachten, aber übrigens ist die genaueste Uebereinstimmung des Bildnisses mit dem Originale in der Natur das Ziel, worauf er losarbeiten muß: Es steht ihm viel näher als jedem andern Künstler. Da er nur eine einzige Figur, und zwar gemeiniglich auf halben Leib vor uns aufstellt, so vergleichen wir unmittelbar den Körper im Gemählde mit dem Körper in der Natur.

Wir wollen nicht blos, daß die Zeichnung, das Colorit, das Helldunkle wahr erscheinen sollen, in so fern wir es mit andern Gegenständen im Gemählde vergleichen; nein! es soll wahr seyn, in so fern wir es mit dem Originale in der Natur vergleichen. Hieraus folgt, daß die Pilo, die Rusca, die Rigaud und andere, welche ihre Bildnisse so gezeichnet, so gefärbt, so beleuchtet haben, wie sie ein historisches aus mehreren Figuren bestehendes Gemählde ausführten, keine gute Bildnißmahler gewesen sind. Denn ihr Colorit ist höchstens nur in so fern wahr, als es mit andern Gegenständen im Gemählde verglichen wird.

Das Fleisch kann für Fleisch gehalten werden, in so fern es mit dem Gewande verglichen wird. Aber mit dem Fleische in der Natur verglichen, wird es zum Porzellain, oder zum Ziegel, zum atlassenen Stoffe u. s. w. Besonders aber muß der Kopf mir sogleich in allen seinen äußeren Merkmalen zeigen, daß der Mensch, dem er ge-

hörte, würklich existirt hat; er muß mir zeigen, daß ich das Original in der Natur angetroffen, für ein von allen übrigen Individuen seiner Art abgesondertes Individuum, sowohl nach seinem Aeußeren als nach seinem Inneren gehalten haben würde. Ich muß sogleich ein Urtheil darüber fällen können, was ich dieser Gesichtsbildung für Fähigkeiten, für Gesinnungen, für Lebensumstände zutrauen würde. Ich muß sicher seyn, daß, wenn er mir in der Natur aufstieße, ich sogleich sagen würde: das ist das Original zu diesem Gemählde. Dabey kömmt es denn gar nicht darauf an, ob der Körper Mängel an sich trägt, ob er einen dummen, ja! sogar boshaften Ausdruck zeige oder nicht. Genung! wenn er eine mahlerische Würkung thut, und mit dem Ergreifenden der Individualität gestempelt ist.

Ich kenne Bildnisse von Raphael, Tizian, Rubens, Vandyk, Ravestyen, van der Helst und andern, welche die Gebrechlichkeit des Alters, die Schwäche des Kranken, die Geistlosigkeit des verwahrloseten Reichen, die Bosheit des Tyrannen mit der ergreifendsten Individualität vorstellen: ja! ich kenne sogar Bildnisse von Einäugigten, von Schielenden u. s. w., welche dennoch schöne Gemählde ausmachten. Der mahlerische Effekt gab ihnen die wohlgefällige Hülle fürs Auge, die Individualität die Vortrefflichkeit der Bedeutung, die Behandlung den Geist, der Ton des Ganzen den Ausdruck.

Nun frägt es sich endlich noch, in wie fern soll der Bildnißmahler verschönern? Ich sage, mit diesem Worte wird gar kein bestimmter Begriff verbunden. Der Mahler soll aus seiner Tafel eine Schönheit schaffen, das ist sein Zweck, das ist seine Pflicht. An dem Körper soll er mir gar nicht bauen. Ich will eine physiognomische Darstellung eines individuellen Menschen. Ist der Künstler Meister in seiner Kunst, so kann er von jedem Menschen, der nicht physisch ekelhaft ist, ein schönes Bildniß machen. Ist er ein Stümper, so kann er von dem Apollo von Belvedere kein schönes Bildniß machen.

Also bauen soll er an dem Körper gar nicht. Aber verstecken, hervorheben, das darf er doch? Allerdings! aber allemal der Individualität unbeschadet, allemal mit vorzüglicher Rücksicht auf den mahlerischen Effekt. Wer einen Einäugigten ganz im Profil zeigen will, worin ich nur sein gutes Auge sehe, kann nie ein ähnliches Bildniß von ihm hervorbringen. Die Seite mit dem fehlenden Auge in Schatten setzen, das darf er. Der Beschauer ahndet dann mehr den Mangel als er ihn beachtet, aber er nimmt ihn doch wahr.

Es giebt wenig Menschen von so ausgezeichnet geistloser oder boshafter Physiognomie, daß sie nicht, dem Charakter unbeschadet, in gewissen Augenblicken eines Ausdrucks von Verstandeskräften und Herzensgüte fähig seyn sollten. Diese

Augenblicke darf der Bildnißmahler wählen. Aber allemal der Individualität unbeschadet. Der Beschauer muß doch immer fühlen, daß hier kein Cäsar, kein Marc Aurel nachgebildet, und daß nur die Dummheit, die Bosheit in ihren glücklichsten Augenblicken aufgefaßt sey. Nichts ist unzweckmäßiger, als wenn der Bildnißmahler allen Köpfen einen an sich gefälligen, aber zu dem besondern Charakter seines Originals nicht passenden Ausdruck giebt. Es ist dem Künstler anzurathen, daß er allen Ausdruck von Grämeley und Langerweile vermeide, und eine heitere Stimmung über die Physiognomie verbreite; aber der heitere Ausdruck des einen Kopfs ist nicht der Ausdruck des andern, und da, wo Ernst den Charakter des Originals ausmacht, würde es höchst lächerlich seyn, ihm eine muntere Stimmung zu geben.

Sehr gewöhnlich ist der Fehler einiger Bildnißmahler, ihre Figuren ungewöhnlich zu stellen. Entweder nach den Forderungen des Reizes einer tanzenden Figur, oder nach denen eines heftigen mimischen Ausdrucks. Sie glauben dadurch den Figuren Geist zu geben, und selbst ihren Geist zu zeigen. Aber dieß Bestreben ist sehr gefährlich. Vandyk, Tizian und andere große Bildnißmahler haben ihre Figuren sehr ruhig gestellt, ohne alle Anmaßung zu repräsentiren. So muß es seyn! Eine Stellung, welche eine fortschreitende Bewegung zeigt, ohne daß man den Grund der Be-

wegung absieht, ist unvollständig und unnütz. Denn es ist nicht saltatorische, mimische, es ist physiognomische Darstellung des Menschen, welche man vom Portrait erwartet. Gemeiniglich wird eine solche nicht motivirte Stellung, welche eine fortschreitende Bewegung andeutet, zur Ziererey.

Sehr gefährlich ist auch die Bemühung einiger unserer neueren Mahler, einen recht freyen Schwung des Pinsels in ihre Köpfe zu bringen. Sie glauben dieß allein könne ein Bildniß von der Arbeit des Handwerkers unterscheiden. Allein sie haben sehr Unrecht. Ein Kopf von Tizian, Vandyk u. s. w., mit Individualität gestempelt, wird nie für eine blos mechanische Arbeit gehalten werden. Dagegen kann das Bestreben, recht brav und keck zu erscheinen, sehr leicht von der Natur abführen. Es lebt zwischen uns ein Bildnißmahler, welcher sich in großen Ruf gesetzt hat, der aber, um eine recht geistreiche Behandlung zu zeigen, die Vertiefungen in seinen Köpfen, z. E. Nasenlöcher, mahlt, als ob sie krebsartig ausgefressen wären, und die Beywerke sudelt.

Die Mahlerey überhaupt, besonders aber die Bildnißmahlerey, hat die Verbindlichkeit auf sich, die Beywerke, das Gewand, die Haare, die Meublen u. s. w. so fleißig und treu zu besorgen, als es nur immer geschehen mag, ohne dem Kopfe zu schaden. Hier ist freylich eine kecke Behandlung zu loben, aber bis zur Sudeley, bis zur Unverständlichkeit muß es nicht gehen. Die

Falten müssen nicht zu Einschnitten werden, die Haare nicht zur Wolle, oder zu Borsten.

Da es Pflicht für den Bildnißmahler ist, mich über die Lebensumstände des dargestellten Menschen durch das Bildniß zu verständigen, über seinen Stand, über die Zeit, worin er gelebt hat, über das bürgerliche Ansehn, dessen er genossen hat u. s. w., so muß der Mahler das Costüme nicht weiter verändern, als es die mahlerische Würkung verlangt. Wenn er Meister in seiner Kunst ist, so kann er die ungefälligsten Trachten durch sehr geringe Abweichungen, und noch mehr durch die Art, wie er das Unmahlerische daran versteckt, geschickt zur mahlerischen Darstellung machen. Tizian, Raphael, Rubens und Vandyk sind diesem Grundsatze gefolgt. — Wenn mehrere Bildnisse auf einer Tafel zusammen vorgestellt sind, so glaube ich, daß sie durch ein sichtbares Motiv mit einander vereinigt werden müssen: entweder durch eine Beschäftigung, welche mehrere Personen neben einander vorzunehmen pflegen, oder durch eine gemeinschaftliche Handlung. Es scheint mir nicht genung zu seyn, sie blos dadurch berechtigt zu halten neben einander aufzutreten, weil sie Glieder einer Familie sind. Wenigstens haben mich solche neben einander aufgestellte Portraits in einer Tafel immer beleidigt, wenn sie ohne alle sichtbare Veranlassung neben einander standen.

Die zweyte Art der physiognomischen Darstellung des Menschen ist das Charakterstück. Man will nämlich durch ein einzelnes Individuum die Hauptunterscheidungszeichen eines ganzen Standes, einer allgemeinen Lage, allgemeiner Beschäftigungen darstellen. Von dieser Art sind verschiedene Köpfe von Gerhard Dow, Mieris und anderer. Ein Marktschreyer, eine gute alte Frau, ein Poet, ein Philosoph, ein Schneider u. s. w. Diese Darstellungen sind beynahe ganz wie Bildnisse zu beurtheilen, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß die Individualität der Figur zu gleicher Zeit, in Rücksicht auf ihre Specialität, oder auf ihre Uebereinstimmung mit der ganzen Art, wozu sie gehört, beurtheilt wird. Man sieht den Schneidermeister Scheere von der Ecke vor sich, aber man sieht in ihm zugleich den Repräsentanten aller Schneider des ganzen Erdbodens. Die Bemerkungskraft des Künstlers, und seine Gabe, der Individualität unbeschadet, seine Figur zu specialisiren, giebt Werken dieser Art ein ganz besonderes Interesse. Es sind solche Charakterstücke auch noch sehr von den Hogarthischen Karrikaturen verschieden. Denn diese specialisiren ohne die allgemeinen Eigenthümlichkeiten der Gattung mitzuliefern. Hogarths Schneider ist zwar der Repräsentant aller Schneider des Erdbodens, aber er ist kein Mensch, viel weniger eine individuelle Person in der Natur. Niemand hat in seinem Leben einen solchen Schneider ge-

sehen, wie er ihn darstellt. Niemand kann sich auch nur denken, daß ein solcher Schneider würklich existiren, und als ein Individuum in der Natur anerkannt werden würde.

Da nun das Wesen der nachbildenden Künste darin besteht, den Schein specifiker Vorbilder in der Natur darzustellen, so kann eine solche Darstellung eines Menschen, der nur im Gemählde etwas Specifikes erhält, und wenn er in der Natur erschiene, nie für ein specifikes Wesen von der Gattung und Art des Menschen gehalten werden könnte, kein Werk der nachbildenden Künste seyn.

Zweyundzwanzigstes Kapitel.

Mimische Darstellung des Menschen, und zwar zuerst in der einzelnen Figur.

Der Mensch wird mimisch von der Mahlerey dargestellt, wenn sie aus seinem Aeußeren auf eine bestimmte Handlung schließen läßt, bey der er leidend oder unternehmend interessirt ist.

Sie stellt ihn blos pathologisch mimisch vor, wenn sie aus seinen Mienen und Gebärden den Grund der Bewegung seiner Seele errathen läßt. Sie stellt ihn dramatisch mimisch vor, wenn sie zugleich den Grund seiner Bewegung sichtbar darstellt, folglich eine vollständige sichtbare Be-

gebenheit liefert, oder die Mienen und Gebärden des Menschen aus einer sichtbaren Veranlassung entwickelt.

Es kann eine einzelne menschliche Figur bald pathologisch mimisch, bald dramatisch mimisch vorgestellt werden: es können mehrere Menschen auf einer Tafel bald pathologisch, bald dramatisch mimisch vorgestellt werden.

Pathologisch mimisch wird die einzelne Figur vorgestellt, wenn ihre Gebärden auf eine so allgemeine Situation der Seele schließen lassen, daß man um die besondere Veranlassung dazu gar nicht bekümmert ist. Dramatisch mimisch wird sie dargestellt, wenn sie eine Handlung verrichtet, zu deren Vollständigkeit sie keiner Mitwürkung anderer Körper außer sich bedarf, die sich folglich aus demjenigen, was die Person an sich trägt, für sich und gegen sich selbst unternimmt, deutlich entwickelt.

Ein Mensch im Nachdenken vertieft, heiter lächelnd, im Entzücken in die Höhe blickend, in Schwermuth versenkt, kann als einzelne Figur pathologisch mimisch dargestellt werden. Seine Gebärde, seine Miene sind mir völlig erklärbar, wenn ich auch gar den Grund nicht weiß, der sein Aeußeres in diese bestimmte Bewegung versetzt hat.

Ein Mensch, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Weib, das sich mit dem Dolche ersticht, eine Tänzerinn, ein Verwundeter, der

ohnmächtig hinfällt, sind lauter einzelne Figuren, welche dramatisch vorgestellt werden können. Ich schließe blos aus demjenigen, was sie an sich tragen, für sich und gegen sich unternehmen, die Veranlassung ihrer aktuellen Bewegung: die Begebenheit ist dadurch ganz für mich entwickelt.

1) Bey jeder mimischen Darstellung einer einzelnen Figur, sie mag blos pathologisch oder dramatisch seyn, ist es nothwendiges Erforderniß, daß sie durch sich selbst vollständig und deutlich sey. Alle Affekte der fliehenden und strebenden Begierde, z. E. Furcht, Abscheu, Verlangen, lassen sich schwerlich durch einzelne Figuren glücklich ausdrücken. Denn ist das Objekt, welches geflohen oder dem nachgestrebt wird, die Vorstellung eines abwesenden, wohl gar unsinnlichen Gegenstandes; so wird sich die Darstellung mit der anderer Affekte der gestillten Begierde und des Anschauens vermischen, und nie bestimmt und deutlich werden. Man wird z. E. die Furcht mit der Verzweifelung, den Abscheu mit dem Zorn, das Verlangen mit der Freude verwechseln. Wird hingegen das Objekt, welches das Streben und Fliehen der Begierde hervorbringt, als gegenwärtig und sichtbar angenommen; so bringt dieß allemal auf den Körper der bewegten Seele ein Zubeugen zu dem nachgestrebten Körper hin, oder ein Abbeugen von dem geflohenen weg hervor. Eine solche Richtung des Körpers aber, welche durch keinen nebenstehenden Körper motivirt wird,

ist im Gemählde, so wie in der Natur, allemal unvollständig, und, weil sie unvollständig ist, unnatürlich. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Kupfer hinter Engels Mimik ansehen, wo die Affekte durch einzelne Figuren angedeutet sind. Alle diejenigen, welche ein Streben oder Fliehen ausdrücken, sind unzweckmäßig ein Gemählde allein und einzeln zu füllen.

Dagegen sind diejenigen Willensbewegungen, welche sich entweder als Affekte der gestillten Begierde, oder des Anschauens äußern, (vergleiche erstes Buch erstes Kapitel) und schon an den Mienen, oder an solchen Gebärden, die auf den Körper der bewegten Seele zurückwürken, bestimmt und deutlich wahrzunehmen sind: z. E. Reue, Schwermuth, Entzücken, Verzweifelung, Heiterkeit, Contemplation u. s. w. sehr geschickt zur mimisch pathologischen Darstellung. Die Veranlassung dazu kann immer als eine unsinnliche Vorstellung der Seele angenommen werden, und sie ist so vielfach, daß wir nach der besondern in dem einzelnen Falle nicht fragen.

2) Die Art des Affekts selbst, welcher ausgedruckt wird, ist völlig gleichgültig, und kömmt bey der Wahl des Sujets gar nicht in Betracht. Wohl aber die Art, wie sich der Affekt äußert. Diese darf das Gefühl der Schönheit, welches das Ganze der Tafel erwecken soll, nicht zerstören. Nun aber nimmt die einzelne Figur die ganze Tafel ein: folglich fließt hier beydes in ein-

ander, und ein Ausdruck, welcher die Figur häßlich macht, macht gemeiniglich auch die ganze Tafel häßlich, wenn gleich der Zauber der mahlerischen Würkung darunter einiges lindern kann. Da giebt es dann einen unedlen niedrigen Ausdruck von Affekten, weil er auf einen Mangel an sittlichen Anlagen und sittlicher Bildung zurückführt; es giebt einen andern, welcher die Gesichtszüge verstellt, die Gebärden convulsivisch verdreht, mithin Ekel statt sympathetischer Mitempfindung erweckt. Ein gemeines wildes Auflachen, ein verzerrtes Aufschreyen, ein kindisch weinender Greis, der sich hinter den Ohren kratzet, werden dahin gehören. Ferner lassen gewisse Leidenschaften widrige Spuren an dem Körper zurück, z. E. die Zerknirschung schlafft den Busen und die übrigen elastisch fleischigten Theile ab u. s. w. Wer so etwas mahlen wollte, wenn er etwa einen reuigen Heiligen, einen zornigen Helden, oder eine bußfertige Sünderinn pathologisch vorstellen wollte, würde sich schlecht um unser Vergnügen verdient machen. Aber darum ein weinendes oder lachendes Kind nicht mahlen zu wollen, weil die Affekte eines Kindes nichts Schönes sind, würde lächerlich seyn.

Dieß sind denn die beyden wesentlichen Vorschriften, welche der Künstler bey der mimisch pathologischen Darstellung des einzelnen Menschen zu beobachten hat. Uebrigens kann er in der Darstellung des Affekts nicht treu, nicht individuell

genung seyn. Je mehr er mir von den innerlichen Bewegungen der Seele aus den äußern Formen errathen läßt; je mehr er mich durch jede Miene, durch jede Gebärde darauf zurückführt; je bestimmter er mir die Art des Affekts schildert, welcher die Seele des sichtbaren Körpers bewegt; um desto mehr verdient er meinen Dank. Keine der nachbildenden Künste hat dazu so viel Mittel in Händen als die Mahlerey: Sie liefert Farbe und Blick, an denen der Ausdruck des Affekts oft ganz allein erkannt wird; sie liefert die Spannung der weicheren Theile des Körpers: sie drückt eine Anstrengung der Muskeln aus, welche die Skulptur mit großer Schwierigkeit und großer Gefahr für ihre wesentlicheren Zwecke darstellt. Von keiner Kunst wird daher Treue und Individualität des Affekts so sehr gefordert als von der Mahlerey, und ihr höchster Triumpf ist der, wenn sie sogar Willensregungen ausdrückt, welche sich durch keine heftige Veränderung der Gesichtszüge und Gliedmaßen aus ihrer gewöhnlichen Lage in Ruhe ankündigen.

Aber das ist noch bey weitem nicht genung, um eine schöne pathologische Darstellung des einzelnen Menschen zu liefern. Jene Merkmale des Affekts und der Willensregungen können von jedem Manne, der poetisches Gefühl und etwas Uebung im Zeichnen hat, ausgedrückt werden. Aber der große Künstler muß zugleich die Gestalt, die Farbe, das Helldunkle mit allen den Eigen-

thümlichkeiten geben, welche die Figur, die hier in Rücksicht auf den pathologischen Ausdruck als wahr und individuell erscheint, auch dann als wahr und individuell erscheinen lassen würde, wenn sie in Ruhe blos in Rücksicht auf ihre physiognomische Bedeutung betrachtet würde. Mit einem Worte: der Mensch, der sich hier durch den Ausdruck seiner bewegten Willenskraft von allen ruhigen und anders bewegten Menschen unterscheidet, müßte auch, wenn er in Ruhe versetzt würde, nach Gattung und Art für einen Menschen in der Natur erkannt, und von allen übrigen Individuen seiner Art in der Natur unterschieden werden können.

Dieß ist das Unterscheidungszeichen einer pathologischen Nachbildung des Menschen von einer pathologischen Karrikatur. Wenig Menschen haben dafür Sinn. Den mehrsten sind die Fratzen, welche le Brun von den Leidenschaften herausgegeben hat, so viel werth als die pathologischen Darstellungen eines Raphael, Domenichino, Gerhard Dow und anderer.

Diese Wahrheit und Individualität mit gleichzeitiger Rücksicht auf die mahlerische Würkung machen eine pathologische Darstellung des Menschen im Gemählde zu einer Schönheit.

Es thut Gemählden dieser Art gar keinen Schaden, wenn man ihnen sogleich ansieht, daß sie nach bestimmten Bildern lebender Personen gemahlt sind. Die la Valliere von le Brun im

Charakter der reuigen Magdalena ist bey weitem das beste pathologische Gemählde, was ich von ihm kenne.

Inzwischen ist es bey Gemählden dieser Art dem Künstler schon erlaubt, die Körper, die er im Affekt darstellt, plastisch zu bilden. Es ist sogar ein Vorzug, wenn er sie schön bauet. Nur dürfen Treue, Individualität und mahlerische Würkung darüber nicht verloren gehen. Die Töchter der Niobe im Gemählde so einzeln dargestellt, wie sie die Skulptur geliefert hat, würden kalt, unwahr und ungefällig erscheinen. Guido Rheni, der bey seinen pathologischen Darstellungen der Judith, der Magdalena u. s. w. diese Figuren unstreitig vor Augen gehabt hat, hat dennoch geglaubt ihnen mehr Individualität, mehr Uebereinstimmung mit Personen unserer Bekanntschaft, und deren Art ihre Affekte zu äußern, geben zu müssen.

Was von der mimisch pathologischen Darstellung einzelner Figuren gesagt ist, gilt mit wenigen Einschränkungen, die ein jeder selbst machen wird, auch von der mimisch dramatischen Darstellung einzelner Figuren.

Ein bestimmtes historisches oder allegorisches Interesse ist für solche mimische Darstellungen einzelner Figuren allerdings ein Schmuck mehr.

Aber etwas Wesentliches ist es gar nicht. Ob das schwermüthige Mädchen da, eine Cencia, oder eine andere weibliche Person sey, ob die Tänzerinn da,

da, Venus heiße, oder nicht; das ist mir wahrlich völlig gleichgültig. Dagegen kömmt es mir sehr darauf an, daß der Künstler nicht glaube, daß ich ihm um seines allegorischen oder historischen Interesses willen etwas von den wesentlicheren Forderungen eines schönen mimischen Gemähldes, mahlerische Würkung, Enthaltung eines niedrigen und häßlichen Ausdrucks, Wahrheit, Individualität, Verständlichkeit, schenken werde. Es mag immer ein heiliger Petrus seyn, der sich flennend hinter den Ohren krazt, der Ausdruck ist doch niedrig. Es mag immerhin ein Cato seyn, der sich ausleibet und die Gedärme in den Händen trägt: es ist immer ein ekelhafter Anblick. Es mag immerhin ein Cäsar seyn, der am Ufer des Rubicons mit sich überlegt, ob er hinüber will: wenn die Bewegung seiner Seele nicht bestimmt und deutlich bey dem bloßen Anblick ist; so bleibt es immer eine unverständliche Darstellung.

Am allerwenigsten aber werde ich dem Mahler verzeihen, wenn er mir den Amor voller Verlangen nach der Psyche zeigt, und mir die Psyche hinzu denken läßt; oder wenn er mir die Gerechtigkeit in Wuth darstellt, folglich in einer affektvollen Stimmung, die ihrem Charakter widerspricht. (Vergleiche mein Werk über Rom dritter Theil S. 118. ersten Theil S. 145.)

Dreyundzwanzigstes Kapitel.

Von der mimischen Darstellung mehrerer Menschen in einem Gemählde.

Ich gebe es gern zu, daß mehrere Menschen zusammen in ein Gemählde gebracht werden können, ohne daß man sie dramatisch zusammen vereinige, das heißt, ohne aus ihrer Gebärde gegen einander den Grund zu entwickeln, warum sie hier zusammen vereinigt sind. Inzwischen gestehe ich, daß ich keinen einzigen glücklichen Versuch dieser Art gesehen habe. Eine Sammlung von neun Musen, die wie einzelne Statuen auf der Tafel vor mir hingereihet sind, ist nach meiner Empfindung etwas Unvollständiges, das ich mit nichts in der Natur zusammen zu reihen weiß. Sobald ich mehr als eine Person in einem Gemählde antreffe, so will ich aus der Art, wie sie sich gegen einander gebärden, den Grund, warum sie neben einander stehen, erfahren, und über das Motiv der Art, wie sie sich gegen einander in Gebärden und Mienen verhalten, urtheilen können. Kurz! ich will, daß alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung zusammenhängen sollen, die sich aus den sichtbaren Körpern im Gemählde selbst vollständig erklären läßt.

1) Die erste Rücksicht, welche der dramatische Mahler bey der Wahl seines Sujets zu nehmen

hat, ist also diese: daß er solche Begebenheiten wähle, welche einer vollständigen und bestimmten Deutung durch den bloßen Anblick fähig sind. Man muß es jeder Figur ansehen, warum sie mit den übrigen hier auftritt, man muß es sehen, daß sie Antheil an der gemeinschaftlichen Handlung nimmt, und welchen Antheil sie daran nimmt.

Es kann ihn darunter auch die Rücksicht auf den mahlerischen Effekt gar nicht entschuldigen, wenn er untheilnehmende Statisten in sein Drama aufnimmt. Der Meister in der Kunst weiß allemal auch diese, blos zur Ausfüllung bestimmte Figuren, mit der Handlung in Verbindung zu setzen, und wo dieß gar nicht möglich ist, und der Raum dennoch Ausfüllung fordert, da liegt der Fehler an der Wahl des Süjets, welches dem Lokal nicht angemessen war.

Verständlichkeit ist daher des dramatischen Mahlers erste Pflicht, bey größeren Compositionen so wie bey kleineren, und zwar eine Verständlichkeit, die aus dem Sichtbaren selbst fließt. Dasjenige, was der Beschauer an Kenntnissen mit hinzubringt, ist eine schöne Zugabe, aber nicht das Wesentliche. Auf die historische, poetische und allegorische Deutung kann von dieser Forderung nichts abgerechnet werden. Der Tod des Germanicus muß als bloße Darstellung eines von Gattinn, Kindern und Freunden und Hausgenossen umringten Sterbenden schon völlig

verständlich seyn, und die Gebärden einer jeden Figur motiviren, dann ist die Kenntniß der bestimmten Begebenheit, die hier vorgeht, ein Grund des Wohlgefallens mehr. Die Hochzeit der Psyche und des Amors muß schon als endliche Verbindung zweyer Liebenden bey einem festlichen Schmause völlig verständlich seyn, dann ist die Darstellung dieser bestimmten Begebenheit eine Zugabe zum Vergnügen des Beschauers. Der Neid und die Bosheit, welche die Wahrheit in den Abgrund stoßen wollen, welche von der Zeit gerettet wird, müssen mir schon als eine Begebenheit aus dem gemeinen Leben, wo eine hülflose Schöne dem Verderben, das ihr boshafte Verfolger bereiteten, entrissen wird, verständlich seyn. Die allegorische Bedeutung vermehrt dann mein Vergnügen.

Eine Mutter der Gracchen, der man den Tod ihres Sohnes verkündigt, und die dabey ruhig bleibt, weder Miene noch Gebärden verändert, ist kein Gegenstand für die Mahlerey, so viel historisches Interesse die Begebenheit auch haben mag. Ein erschrockener Mensch, der einem andern etwas Fürchterliches zu erzählen scheint, wobey dieser ganz ruhig bleibt, wird im Gemählde zum Räthsel.

Ein Perseus, welcher der Andromeda vom Felsen hilft, und unterdessen, statt auf die Schöne zu sehen, den Blick abwärts wendet, um sie damit in ihrer Blöße nicht zu beleidigen, mag

moralisch schön gedacht seyn, im Gemählde wird er zum Räthsel. Ein Januskopf, welcher der Geschichte etwas erzählt, während daß er nach einem andern Orte hinsieht, und die Zuhörerinn wie eine Odendichterinn zum Himmel blickt, mag eine schöne Allegorie für die redenden Künste seyn, im Gemählde wird sie zum Räthsel.

2) Neben der Verständlichkeit im Ausdruck der Gebärden und Mienen seiner Akteurs muß der Künstler bey der Wahl seines Süjets auf Abwechselung im Ausdruck sehen. Mehrere Personen zusammen vereinigt, welche alle dieselbe Modification in Mienen und Gebärden zeigen, verbreiten leicht Einförmigkeit über das Gemählde. Der Moment, welchen der dramatische Mahler aus einer jeden Begebenheit herausheben soll, ist derjenige, der den vollständigsten, bestimmtesten und abwechselndsten Ausdruck in den Mienen und Gebärden seiner Akteurs motivirt.

Sobald der Mahler einen solchen Moment in einer Begebenheit findet, und dieser zugleich der Schönheit der ganzen Tafel und der mahlerischen Würkung nichts entgegen setzt; so hat er ein schickliches Süjet zu einem dramatischen Gemählde.

3) Moralisch schmutzige, physisch ekelhafte Handlungen, welche als solche in den Mienen und Gebärden und Formen erscheinen, darf er nicht mahlen, denn dadurch würde er den Eindruck der Schönheit, welchen die ganze Tafel erwecken soll, zerstören. Die Verbindlichkeit geht

aber offenbar nicht weiter, als in so fern die sichtbaren Gegenstände unmittelbar auf Schmutz und Ekel in den Gesinnungen und Handlungen führen. Das, was sich der Beschauer hinzudenkt, kömmt gar nicht in Betracht. Schmutzig sind alle Gebärden, welche man sich schämen würde wohlerzogenen Menschen an sich selbst zu zeigen, oder diese darauf aufmerksam zu machen. – Ekelhaft sind alle Gebärden und sichtbare Eigenschaften, die sich den Sinnen auf eine widrige Art zum Genusse aufdringen. Ein Alter, welcher die Brüste eines jungen Mädchens mit Geilheit betastet, würde eine schmutzige Handlung begehen, die nicht gemahlt werden dürfte. Aber ein Cimon, der von der Tochter gesäugt wird, macht keinen schmutzigen Gegenstand aus. Eine Schöne, die sich schaamlos entblößt, würde nicht gemahlt werden dürfen, aber eine nackte Schöne darf es allerdings werden. Ein Apollo im Gemählde von Rubens, der mit beyden Händen dem Marsyas die Haut abstreift, und dabey das blutige Messer queer im Munde hält, begeht eine ekelhafte Handlung. Ein Apollo, der den Marsyas erst an den Baum bindet, während daß der Scythe das Messer wetzt, begeht sie nicht.

In wie fern aber darf man Handlungen mahlen, welche einen verstellten, verdrehten, verwachsenen, mithin häßlichen Körper motiviren? Nur in so fern nicht, als die Schönheit der ganzen Tafel darüber verloren gehen würde. Wer eine

einzelne Figur vorstellt, die sich an einem glühenden Eisen verbrennt, und dabey convulsivisch zuckt und aufschreyet, wird kein schönes Gemählde liefern. Wer die Hauptfigur im Gemählde, welche das Auge zuerst an sich zieht, zu einer verdrehten verstellten Figur macht, beleidigt den Beschauer. Aber das Gemählde Raphaels von der Transfiguration ist darum kein häßliches Gemählde, weil es die Verzuckungen des Besessenen darstellt, so wenig als die Heilung des Gichtbrüchigen, weil dieser ein ganz verdrehtes Bein zeigt.

Aus eben diesen Gründen sind nicht alle Gemählde, welche schaudervolle Martern, körperlichen Schmerz darstellen, von dem Gebiet der dramatischen Mahlerey ausgeschlossen. Alles kömmt darauf an, ob das Gefühl der Schönheit der ganzen Tafel dadurch zerstört wird oder nicht. *)

Ein heiliger Petrus mit den Füßen zu oberst gekreuziget, kann kein schönes Gemählde ausmachen, weil eine solche Figur aller mahlerischen Würkung zuwider ist. Aber ein heiliger Petrus,

*) In Ansehung des Ekelhaften scheint darunter einige Verschiedenheit zwischen der Mahlerey und der Skulptur obzuwalten, daß jene dasjenige hauptsächlich ekelhaft findet, was sich mittelst des Auges dem Gaumen auf eine widrige Art zum Genusse aufdringt: hingegen die Skulptur dasjenige, was mittelst des Auges dem betastenden Gefühle widersteht.

den man erst auf das niedergeworfene Kreuz, mit dem Kopf unterwärts gekehrt, hinwirft, kann, mit Weisheit behandelt, allerdings ein schönes Gemählde ausmachen. Eine heilige Cäcilia mit abgehauenen Füßen macht in der Darstellung des Domenichino, welcher die Verstümmelung nur ahnden läßt, allerdings ein schönes Gemählde aus. Eine heilige Agatha von Tiepolo hingegen, deren abgeschnittene Brüste vor den Zuschauern herumliegen, kann nie das Gefühl der Schönheit erwecken. Es läßt sich vielleicht nichts grausenvolleres denken als der Tod des Laocoons. Demohngeachtet macht er ein schickliches Sujet für die Skulptur aus, und für die Mahlerey würde er es noch mehr seyn. Also nicht das Schaudervolle, Widrige der Begebenheit, sondern der schaudervolle, widrige, ekelhafte Ausdruck, den er an dem Körper hervorbringt, muß den Künstler hindern gewisse Sujets zu behandeln.

Billig frägt man weiter: was für Figuren muß der Mahler wählen, um das schickliche Sujet für die dramatische Mahlerey darzustellen? Natürlich solche, welche sie am deutlichsten machen, ohne die Schönheit des Werks zu zerstören. Alles kömmt auf die Handlung an, welche dargestellt wird. Die sprechendsten Physiognomien sind die besten. Aber sie müssen zugleich Individualität haben. Die größten Geschichtsmahler haben lebende Personen in ihre dramatischen Gemählde

aufgenommen. Dieß ist unvergleichlich, und giebt den Gemählden Leben und Wahrheit. Nur hat man sich dabey wohl vorzusehen, daß man bey der Wahl der Akteurs einem jeden die ihm schickliche Rolle zutheile. Z. E. wenn ein lebendiger Jude das Vorbild eines Hohenpriesters seyn soll, so muß doch der Jude auch ein Aeußeres haben, das man einem Hohenpriester zutrauet.

Oft gehören schön gebauete Körper mit zur Wahrheit des dargestellten Dramas. Alsdann geht des Mahlers Sorge wesentlich auf Wahl schöner Formen.

Wo aber schön gebauete Körper von dem Beschauer nicht vorausgesetzt werden, da hat der Mahler auch nicht nöthig sie zu zeigen. In Raphaels Gemählden kommen wenig schön gebauete Körper vor. Er nahm gut gebauete mit einem sprechenden physiognomischen Ausdrucke, und richtete sich weit mehr nach dem Style der antiken Basreliefs, als nach den schönsten Statuen des Alterthums.

Meiner Einsicht nach ist es ein Verdienst mehr, wenn man in einem dramatischen Gemählde viele schöne Formen anbringt. Nur müssen diese auch abwechselnde und ausdrucksvolle Physiognomien haben. Fünf, sechs Idealgesichterchen neben einander, die alle über eine Form gegossen zu seyn scheinen, und sich blos durch Stellung, Gebärden und Mienen von einander unterscheiden, sind meiner Meynung nach etwas sehr Insipides.

Abwechselung in den Physiognomien scheint daher ein Hauptverdienst für den dramatischen Mahler zu seyn, und er hat eben so wenig Verbindlichkeit auf sich lauter schöne Figuren zu mahlen, als der epische oder dramatische Dichter lauter vollkommene Charaktere zu schildern.

Nun weiter: Wie soll der dramatische Künstler seine Figuren anordnen? Worauf soll er dabey Rücksicht nehmen? Natürlich auf die Schönheit des ganzen Gemähldes. Alle die Regeln, die man gemeiniglich giebt: die Hauptfigur müsse voran stehen, das Auge des Beschauers hauptsächlich auf sich ziehen, sind höchst unbestimmt. Denn was heißt in den mehrsten Fällen die Hauptfigur? Ist es die vornehmste am Range unter denen, die im Gemählde dargestellt werden? Ist es diejenige, welche das Motiv der Handlung enthält? Ist es diejenige, woran sich die plastische Kunst am mehrsten zeigen kann? Mannigmal ist es Alles das, mannigmal nichts von dem Allen, was den Mahler bey der Anordnung seiner Figuren bestimmen muß. Das Gemählde muß verständlich seyn. Diese Regel darf nie überschritten werden. Wenn also die Handlung nicht leicht enträthselt werden kann, ohne den Blick zuerst auf das Motiv zu führen, welches alle im Gemählde enthaltene Personen in Handlung setzt; so muß natürlicher Weise dieß die Hauptstelle einnehmen. In dem Gemählde der letzten Oelung von Poußin macht daher der Ster-

bende die Hauptperson aus. Hingegen wo, der Verständniß unbeschadet, die Würkung, welche eine Figur auf die übrigen hervorbringt, interessanter ist, als das Motiv, da sind diejenigen Figuren die Hauptpersonen, deren Ausdruck uns am wichtigsten wird. Im Gemählde von Salomons Urtheil ist nicht der König oder der Henker die Hauptfigur, sondern die wahre Mutter, deren Ausdruck von Angst und Zärtlichkeit wir am liebsten zu sehen erwarten. Wo alle Personen ungefähr einen gleich interessanten Ausdruck zeigen können, da ist diejenige die Hauptperson, welche Gelegenheit darbietet schöne Formen darzustellen. Z. E. in einer Familienscene werden wir auf die weiblichen und jugendlichen Figuren hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit richten. Allemal aber darf die mahlerische Würkung nicht völlig aufgeopfert werden, sondern man muß die Figuren jederzeit so stellen, daß das Sujet verständlich sey, daß dasjenige hervorgehoben werde, was in der dramatischen Darstellung am liebsten gesehen wird; daß dasjenige versteckt werde, was dem Gefühl der Schönheit des Ganzen hinderlich seyn würde; und daß die mahlerische Würkung dabey nicht verloren gehe.

Die mahlerische Würkung ist allerdings ein wesentliches Erforderniß zu einem schönen dramatischen Gemählde. Wo sie gänzlich fehlt, da ist kein schönes Gemählde vorhanden.

Man wird mir sagen, daß in Raphaels Gemählden diese mahlerische Würkung fehle, daß in ihnen die Schönheit der Färbung und des Helldunkeln nicht besorgt worden. Allein es ist hierauf zu antworten, daß es unwahr sey, daß ihnen die mahlerische Würkung völlig fehle.

Sie ist nicht in dem Grade vorhanden, wie in Rubens Werken. Allein vorhanden ist sie allerdings. Seine Gruppen füllen die Tafeln mit wohlgefälligen Gestalten, und lassen sich leicht zu einem Ganzen zusammenfassen. Er hat der Harmonie der Farben und des Helldunkeln, der Ründung, der Aushölung der Tafel und dem angenehmen Tone des Ganzen allerdings nachgestrebt, und selbige in seinen letzten Werken zuweilen erreicht. Immer aber bleibt so viel gewiß: wenn man gleich bey der Wahrnehmung eines hohen Verdienstes in der Darstellung der Handlung selbst es mit der mahlerischen Würkung so genau nicht nimmt, so wird man doch allemal das dramatische Gemählde höher schätzen, welches beyde vereinigt, und nie wird bey dem gänzlichen Mangel derselben ein Gemählde als Gemählde eine Schönheit seyn.

Eine dramatische Darstellung, worin die ausdruckvollesten Figuren ganz symmetrisch geordnet, einförmig oder unharmonisch gefärbt und beleuchtet sind, deren Ganzes in einem finstern schmutzigen Tone gehalten ist, kann keine Schönheit als

Gemählde ausmachen, so viel einzeln schöne Eigenschaften es auch immer haben mag.

Wie viel Gruppen, wie viel Figuren muß der Künstler in sein Gemählde aufnehmen? So viel als nöthig sind die Tafel gut zu füllen und mahlerische Würkung hervorzubringen, ohne der Verständlichkeit der Handlung und jeder einzelnen Figur zu nahe zu treten. Die Simplicität ist allerdings eine schöne Eigenschaft eines dramatischen Gemähldes, wo das Lokal nicht große Compositionen fordert, Verständlichkeit und mahlerische Würkung nicht darüber verloren gehen. Reichthum ist aber auch eine schöne Eigenschaft, wo sie mit Verständlichkeit und mahlerischer Würkung zusammen geht. Um der einen dieser generisch schönen Eigenschaften eines Gemähldes den Vorzug vor der andern zu geben, kömmt Alles auf das Süjet und das Lokal an.

Nun noch ein Wort über die Treue, welche der dramatische Mahler größerer Compositionen bey seinen Nachbildungen zu beobachten hat. Da des Beschauers Aufmerksamkeit geradezu auf die Wahrheit der Handlung, mithin des Mienen- und Gebärdenspiels geführt wird, so kann der Mahler darin gar nicht zu treu seyn. Nur versteht es sich von selbst, daß die Form und der Anstand der Akteurs mit dem Charakter der Handlung und dem Schönheitsgefühle, welches die ganze Tafel einflößen soll, übereinstimmen muß. Sind es daher Bauern, die er darstellt, so darf

er sie nicht mit den Formen und dem Anstande von Helden, und wiederum wenn es Helden sind, diese nicht mit den Formen und dem Anstande von Bauern schildern. Denn wenn er hierunter fehlte, so wäre er nicht treu. Dann muß er keine solche Gebärden darstellen, welche unanständig oder ekelhaft sind und die mahlerische Würkung hindern.

Ferner muß er hauptsächlich darauf Rücksicht nehmen, daß er nicht weiter ins Detail gehe, als es die Wahrheit des Ganzen fordert. Es muß daher jeder Körper nur so wahr seyn, als er bey der gleichzeitigen Beachtung alles Uebrigen, was ihn umgiebt, es seyn kann, ohne die Würkung des Ganzen zu zerstören. Die handelnden Figuren müssen mehr Bestandtheile der Wahrheit haben als die Nebenwerke, und die Hauptfiguren mehr als die Nebenfiguren. Ferner muß er immer darauf Rücksicht nehmen, daß die mahlerische Würkung nicht verloren gehe. Man kann daher weder in der Zeichnung noch im Colorit, noch im Helldunkeln sich blos nach der Natur richten, wenn es weitläuftige Compositionen sind, die man darzustellen hat. Indem die Figuren einzeln genau mit der Natur übereinstimmen, machen sie oft neben einander ein unharmonisches und unwahres Ganze aus. Dazu kömmt, daß der Stoff, den der Künstler bearbeitet, die Mittel, mit denen er arbeitet, oft nicht zureichend sind, die Eigenthümlichkeiten der Körper alle aus-

zudrücken. Die elastische Wölbung, das blendende Licht, die duftige Verweichung lassen sich nie völlig so, wie sie in der Natur bemerkt werden, und oft nur durch den Contrast im Gemählde erreichen. Dazu kömmt, daß wir in der Natur manches an den Körpern aus einer stillstehenden Ansicht und in unveränderter Stellung wahrzunehmen glauben, was wir im Grunde nur der Umsicht und der Erinnerung von vormaligen Verhältnissen, worunter wir den Körper erblickt haben, verdanken. Ohne es zu bemerken drehen wir den Kopf und sehen den Gegenstand aus mehreren Profilen. Ohne es zu bemerken fügen wir dem gegenwärtigen Anblick die Erinnerung über die Lage bey, worin wir ihn ehemals theils durch das Gesicht, theils durch das Gefühl vollständig erkannt haben. Wenn wir daher auch eine Menge von Figuren im vollen gleichen Lichte neben einander sehen, so urtheilen wir doch über ihre Ründung, über ihre Nähe und Entfernung von einander und so weiter. Aber im Gemählde würden diese Figuren, im vollen gleichen Lichte gesehen, platt und auf einander geklebt erscheinen.

Es ist daher in jeder Kunst, und besonders in der dramatischen Mahlerey größerer Compositionen, allemal etwas Conventionelles anzutreffen. Etwas, woran man die Wahrheit im Bilde annimmt, ohne sie darum außer demselben dafür anzunehmen. Nur bleibt dieß die Regel:

die kleinen Abweichungen von der Wahrheit müssen nicht so weit gehen, daß der Beschauer selbst bey der Uebersicht des Ganzen die Lüge fühlen würde.

Also: sobald die Abweichung von der Wahrheit so stark ist, daß der Beschauer selbst im Ganzen unrichtige Zeichnung, unwahres Colorit, schlecht geleitetes Licht findet, so bald ist es ein Fehler, der durch mahlerische Würkung allein nicht wieder gut gemacht werden kann.

Es ist hier noch ein Wort über die Treue in den Beywerken zu sagen. Sie tragen sehr oft zur Verständlichkeit der Handlung und immer viel zur mahlerischen Würkung bey. Da nun die Mahlerey sie außerdem durch eine geistreiche Behandlung interessant machen kann, und da bey größeren Compositionen nicht blos die handelnden Personen, sondern auch der Raum nachgeahmt wird, worin sie sich befinden, so hat sie auf das Beywerk weit mehr Fleiß zu wenden als die Skulptur.

Wenn sie daher die Menschen handelnd darstellt, so sind ihr seine Kleidung, sein Schmuck, seine Gebäude, die Landschaft, die ihn umgiebt, die Meublen, die Geräthschaften, die Hausthiere um ihn her keinesweges gleichgültig. Freylich wird sie nicht den Fleiß darauf wenden, den sie auf den Ausdruck der Miene und Gebärden wendet, aber die Vernachläßigung dieser Stücke, oder gar ihre Unwahrheit, wird nicht übersehen, eben

weil

weil die Mahlerey hier treu und wohlgefällig nachbilden kann und darf. Besonders ist der Mahlerey die Besorgung der Gewänder wichtig. Sie folgt hierbey ganz andern Regeln als die Skulptur. Diese sieht das Gewand blos als ein Mittel an, die Wohlgestalt des menschlichen Körpers zu unterstützen. Aber die Mahlerey zieht daraus noch besondere Vortheile zum Schmuck ihrer gefärbten Tafel. Sie schafft sie zu Massen, welche eine, nach eigenen Regeln zu beurtheilende, Wohlgestalt haben, einer besondern Schönheit von Farben und Helldunkelm fähig sind, und sie sucht sogar manche generisch interessante Eigenschaft, z. E. Reichthum, in den Stoffen.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Begebenheiten aus dem gemeinen Leben können Süjets zu schönen dramatischen Gemählden abgeben. —

Jeder Augenblick einer Situation im gemeinen Leben, der eine Willensbewegung im Menschen sichtbar motivirt und ihre Würkung und ihren Zweck sichtbar andeutet, ist geschickt gemahlt zu werden.

Auf die Wichtigkeit der Veranlassung, auf die Wichtigkeit des Zwecks kömmt es gar nicht an: blos auf die Deutlichkeit der Würkung, auf die

Mienen und Gebärden am menschlichen Körper. Der Shakespearische Schmidt giebt ein vortreffliches dramatisches Süjet für die Mahlerey an die Hand.

Ich sah, läßt der Dichter sagen, einen Schmidt, der sein Eisen auf dem Amboß kalt werden ließ, und mit offenem Munde die Erzählung eines Schneiders verschlang.

Dieß ist ein Augenblick zum Mahlen. Einen ähnlichen erinnere ich mich kürzlich gesehen zu haben, der mir das größte Vergnügen gemacht hat. Der König von Frankreich war entflohen, die Nachricht kam davon an dem Orte meines Aufenthalts und meiner Bestimmung an, als die Session des Gerichts, dessen Mitglied ich bin, bereits angefangen war. Einer meiner gegen mir über sitzenden Collegen raunte seinem Nachbar die Nachricht ins Ohr. Der Ausdruck von Aufmerksamkeit, von Verwunderung, von freudigem Antheile, der sich in den funkelnden weit aufgerissenen Augen, in dem starr vor sich sehenden Blicke, in den zum Lächeln gezogenen Wangen, in dem aufgesperrten Munde und dem vorgebogenen Körper des Anhörenden zeigte; — war, nach der Empfindung aller derer, die es sahen, — zum Mahlen! Hieher gehören dann alle die verschiedenen Auftritte von Märkten, aus Schenken, von Spielgesellschaften, aus dem häuslichen Leben u. s. w., welche die Italiener und die Niederländer so oft und mit so vielem Glücke beschäftigt

haben. Sobald der physiognomische und pathologische Ausdruck vortrefflich, und die mahlerische Würkung vorhanden ist, so hat das Gemählde wahren Anspruch auf Schönheit.

Die Spieler des Carravaggio, die einen Neuling betrügen, der Marktschreyer, die Wassersüchtige von Gerhard Dow, sind davon unzweydeutige Beweise.

Es ist ein ungegründetes Vorurtheil, wenn man Stücken dieser Art den Anspruch auf das Wesen schöner Kunstwerke abspricht, weil sie sehr oft Personen und Handlungen aus den niedrigen Ständen darstellen. Sobald die Körper nicht widrig, und die Handlungen schmutzig und ekelhaft sind; so sind sie vom Gebiet der Mahlerey gar nicht ausgeschlossen. Eine Baurengesellschaft, worin Ausleerungen des Körpers vorgestellt worden, ist kein schönes Gemählde, denn dieß sind Handlungen, welche wohlerzogene Menschen sich einander nicht werden zeigen mögen. Aber warum ich mich schämen sollte meinen Freunden eine muntere Baurengesellschaft bey einer Kirmeß, eine drolligte Bettlerbande zu zeigen, das sehe ich nicht ab. So wenig in der Sittlichkeit als in dem Wesen der Kunst, die ihrem Charakter nach keinesweges ernst und feyerlich ist, liegt etwas, das es verhindern könnte. Der Stoff ist weder so kostbar, noch die Behandlung so auffallend langsam und beschwerlich, daß man bey dem An-

blick einer gemahlten Bauerngesellschaft sagen sollte: Schade um das Tuch, Schade um die Zeit und die Mühe, welche hier verschwendet sind!

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Das historische, das poetische Interesse ist eine Zugabe zur Schönheit eines dramatischen Gemähldes. Aber es ist nichts wesentliches, und wenn das Gemählde nicht unabhängig davon schon den Begriff eines schönen gemahlten Dramas ausfüllt, so ist das Gemählde keine Schönheit.

Das poetische und historische Interesse, welches ein dramatisches Süjet mit sich führt, ist kein gleichgültiger Zusatz zu unserm Vergnügen, aber es ist im geringsten kein wesentliches Erforderniß zu einem schönen dramatischen Gemählde, und nur in so fern schön, als auch unabhängig von diesem Interesse der Augenblick der Situation zur dramatischen Darstellung im Gemählde geschickt seyn würde.

Der Künstler, welcher mir die Schlacht des Constantins schildert, macht sich unstreitig um mein Vergnügen mehr verdient, als derjenige, der mir Bauern im Streit darstellt. Der Künstler,

der mir das jüngste Gericht vorzaubert, verbindet mich mehr als der Mahler einer Kirmeße.

Diese Art durch Erinnerung an interessante Begebenheiten und Gesinnungen durch Bilder des nie Gesehenen, den Verstand, das Herz, die Einbildungskraft in eine Thätigkeit zu versetzen, dergleichen sichtbare Auftritte aus dem gemeinen Leben nur selten gewähren, ist also, wie gesagt, meines ganzen Dankes werth. Aber nur in so fern als das Wesen eines dramatischen Gemähldes nicht darüber verloren geht. Hier muß vorläufig wieder in Erinnerung gebracht und weiter ausgeführt werden, was bereits in dem siebenten Buche gesagt ist, die Belustigung, welche die schönen nachbildenden Künste den Kräften unsers Geistes geben können, ist gänzlich von derjenigen verschieden, welche ihnen die redenden Künste gewähren.

Denn die redenden Künste gehen hauptsächlich darauf aus, unsern Verstand nach Folge und Fortsetzung begierig zu machen, unser Herz einzuladen für andere mit zu hoffen, zu wünschen, zu fürchten, endlich unsere Einbildungskraft zu spannen, sich Bilder, die nicht gesehen werden, neu zusammen zu setzen. Zu allem diesen ist die Mahlerey nicht im Stande, ohne ihr Wesen aufzuopfern. Das historische oder poetische Interesse, welches sie den Gegenständen beylegt, beruht allemal in der Vergegenwärtigung bekannter Vorstellungen, an die wir sinnlich zurückerinnert werden.

Sie spannt nicht unsere Neugier auf noch nicht bekannte Begebenheiten, sondern sie setzt zum voraus, daß wir die Begebenheit kennen, ehe wir zum Gemählde hinzutreten: daß wir begierig sind, einen Moment daraus gemahlt zu sehen, und diese Begierde sucht sie zu befriedigen. Sie spannt uns nicht durch Furcht und Hoffnung, sondern sie bewegt unser Herz zur bloßen Mitempfindung eines Leidens, einer affektvollen Stimmung in den gemahlten Menschen, ohne darauf zu rechnen, daß wir nun wünschen sollen, die Handlung möge weiter rücken, der Bösewicht möge nun völlig vernichtet, der Tugendhafte errettet werden. Die Mahlerey giebt dem Beschauer keine Veranlassung sich sichtbare Bilder zusammen zu setzen, die er nicht würklich sieht; nein! sie rechnet darauf, daß der Stoff zu dem Bilde bereits in der Einbildungskraft des Beschauers lag, daß er sich den Gegenstand schon als sichtbar gedacht hatte, und nun führt sie ihm denselben würklich sichtbar zu. Kurz! die Mahlerey spannt nie unsere Triebe nach Versinnlichung und Vergegenwärtigung des Sichtbaren, sie füllt nur diese Triebe aus. Wenn wir das Gegentheil verlangen, so zernichten wir das Wesen der Mahlerey. Denn so lange wir noch mehr von einer Begebenheit zu erfahren wünschen, als der gegenwärtige Anblick zeigt, so lange sind wir unfähig eine Vergleichung zwischen den früheren Vorstellungen, die in unserer Seele lagen, und der gegenwärtigen sichtbaren Wahr-

nehmung im Bilde in der Absicht vorzunehmen, um über Aehnlichkeit zu urtheilen. Wir bemerken dieß, wenn wir Menschen unruhig werden, gewisse Handlungen vornehmen sehen, deren Grund und Ursach wir uns nicht erklären können. Was ist dir, fragen wir dann, wie kömmst du mir vor? ich weiß dein Betragen nirgends hinzubringen! Die Ungewißheit, die dadurch entsteht, thut in der Poesie vortreffliche Würkung. Sie spannt meine Aufmerksamkeit auf die Fortsetzung, Folge, Entwickelung. Aber in der Mahlerey, welche nur eine Ansicht giebt, und durch diese völlig verständlich seyn muß, ist sie quälend und unbefriedigend.

Der nämliche Fall tritt ein, wenn der Beschauer für den dargestellten Menschen fürchten oder hoffen könnte: es sey, daß sein körperlicher Schmerz, oder daß das Leiden seiner Seele endigen möge. Denn wie kann während dieser Ungewißheit mein Verstand an der Aufspürung der Aehnlichkeit Vergnügen finden, oder wie kann die äußere Einkleidung meinem Auge wohlgefällig seyn! Bey der poetischen Darstellung rechne ich auf die Folge, sie macht mir den gegenwärtigen Zustand erträglich: aber bey der Darstellung im Gemählde, die für einen ewigen Anblick geschaffen ist, läßt sich eine solche Folge von Auftritten gar nicht erwarten. Endlich kann unmöglich der Zweck der Mahlerey dahin gehen, daß das Sichtbare im Gemählde eine Veranlassung für den

Beschauer seyn solle, sich vermöge seiner Einbildungskraft Bilder zusammen zu setzen, die er nicht sieht, die er sich aber als sichtbar denken könne. Denn diese Veranlassung, wenn sie durch sichtbare Gegenstände hervorgebracht werden soll, wird viel eher durch bloße Hieroglyphen, durch mangelhafte Nachbildungen erreicht, welche durch eine entfernte Aehnlichkeit an abwesende Gegenstände erinnern, als durch eine treue Darstellung. Fünf Punkte an der Wand laden die Phantasie viel eher ein, sich ein Gesicht neu zusammen zu setzen, als der schönste Kopf von Raphael. Skizzen sind in eben diesem Betracht interessanter als Gemählde, und ein halbverhüllter Busen würkt stärker auf die Imagination, als ein ganz entblößter.

Aus dieser Bemerkung folgt dann, daß die interessantesten Gegenstände für die Poesie erst dann für die Mahlerey geschickt sind, wenn sie unter allen wohlerzogenen Menschen bekannt sind, so daß das Auge eines jeden die Exposition, das Herz die Erzählung machen kann.

Erst dann, wann vorausgesetzt werden kann, daß ein jeder wohlerzogener Mensch entweder den Gegenstand in der Natur selbst gesehen, oder ihn sich als sichtbar gedacht hat, oder leicht hätte denken mögen, wenn er nur darauf geführt wäre, darf man hoffen, daß der Trieb, Aehnlichkeiten aufzuspühren, befriedigt werden könne. Um dieser Ursach willen ist die biblische Geschichte, die Ge-

schichte der Römer und Griechen, und die Mythologie, der neueren particulairen Geschichte eines gewissen Landes, in der Rücksicht, um daraus Süjets für Gemählde zu entlehnen, bey weitem vorzuziehen. Und vielleicht übersteigen für gewisse Länder diejenigen Süjets alle andere an Interesse, welche aus der Geschichte des menschlichen Herzens und seiner Leidenschaften, wie sie unter jeder Generation, unter jedem Volke, vielleicht in jeder Stadt wieder vorkömmt, genommen sind. Und auch hier ist es nothwendig, daß diese Geschichte des menschlichen Herzens und seiner Leidenschaften sich aus den mimischen Gebärden der dargestellten Personen, ohne weiter einen Dolmetscher zu Hülfe zu nehmen, erklären lasse.

Dieß hat Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey nicht genung bedacht, wenn er dem Mahler vorgeschlagen hat die Geschichte des Cato zu mahlen, dem ein ansehnlicher Zug von Priestern entgegen kam, als er sich ihrer Stadt nahete, um zu fragen, wo der Freygelassene des Pompejus hingekommen sey. Hagedorn wirft das Problem auf: welchen Augenblick der Mahler hier zu wählen habe? Den der Frage, oder den der Würkung der Frage auf den Cato und seine Begleiter? Ich antworte keinen von beyden. Das ganze Süjet, in so fern es sein historisches Interesse behalten soll, ist gar nicht zu mahlen. Was man davon sichtbar darstellen kann, ist die Annäherung des Cato mit

seinen Begleitern von der einen, und das Entgegenkommen der Antiochier von der andern Seite, um jenen zu complimentiren. Alsdann ist es ein schöner Aufzug. Aber der Irrthum der Antiochier, welche die Begleitung des Cato für die Suite des Demetrius hielten, läßt sich nicht mahlen. Folglich werden die Zuversicht des Heerführers, das Erstaunen des Cato, die mannigfaltigen Züge seiner zum Lachen gereizten Begleiter — (dieß ist der eine Moment, den Hagedorn vorschlägt) — eben so unerklärbar bleiben, als die Gebärde des Römers, welcher ausruft: o! die unglückselige Stadt! wodurch zugleich der beschämte Anführer seines Irrthums gewahr wird. — (Der zweyte Moment nach dem Hagedornischen Vorschlage.)

Wenigstens muß dann, wann wir uns bey einem mimisch stillstehenden Ausdrucke etwas denken sollen, was die Gebärde im gemeinen Leben schlechterdings nicht allein deutlich machen könnte, die Geschichte so bekannt, so gäng und gäbe seyn, daß sie für wohlerzogene Menschen als ein Vorfall aus dem gemeinen Leben gelten mag. Dieß ist der Fall bey vielen Begebenheiten aus der heiligen Geschichte und der Mythologie.

Solche allgemein bekannte Vorfälle aus der Geschichte und der Fabel gehören dann mit in den Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers und des wohlerzogenen Beschauers im Durchschnitt. Aber so lange der Vorfall nicht allgemein bekannt ist, darf der Mahler schlechterdings kein

Süjet aus der Geschichte und der Fabel wählen, was nicht, mit einer Begebenheit im gemeinen Leben in Vergleichung gesetzt, durch den mimischen Ausdruck allein erklärbar würde. Die Geschichte Conradins ist nur in so fern ein schickliches Süjet für die Mahlerey, als ich mir darunter die Ankündigung eines Todesurtheils an einem schuldlosen jungen Helden überhaupt denken mag. Diese Grundsätze bestimmen zugleich den Werth, den man auf die Besorgung des Ueblichen, des Costume, zu legen hat.

Das Uebliche ist allemal eine Zugabe zu meinem Vergnügen, wenn die Verständlichkeit des Werks nicht dadurch gehindert wird: Es ist nur da wesentlich, wo die Verständlichkeit durch Vernachläßigung desselben erschwert wird: Es ist da schädlich, wo es mit zu vieler Aengstlichkeit besorgt, und die Verständlichkeit des Werks dadurch aufgehoben wird.

Mit einem Worte: Wo das Uebliche bereits in den Begriff einer deutlichen, schicklichen und anständigen Vorstellung einer Begebenheit von dem wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt aufgenommen ist, da ist es Pflicht des Künstlers es zu beobachten, weil er sonst keine treue Darstellung liefern, und den Trieb nach Aehnlichkeit nicht befriedigen kann.

Ueber dieß ganze Kapitel muß mein Werk über Rom an mehreren Stellen zu Rathe gezogen werden.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Belehrung, Besserung, Aufbewahrung zur Belohnung des Verdienstes, sind lauter Mittel, welche der Mahlerey zur Verschönerung ihrer Werke offen stehen. Aber unter allen nachbildenden Künsten ist keine, der sie so fern liegen als der Mahlerey.

Ich mag die Macht der Mahlerey so wenig als ihr Gebiet beschränken. Wenn sie also belehren, bessern, dadurch belohnen kann, daß sie das Verdienst auf die Nachwelt bringt, vortrefflich! Daß sie im Ganzen zur Cultur des Verstandes und des Herzens beyträgt, wenigstens der Abstumpfung unserer Fähigkeiten und unsers sittlichen Gefühls entgegenarbeitet, wenn der Luxus, die Folge des Ueberflusses, unsere Neigungen auf gefährliche Unterhaltungen zu führen droht, davon bin ich überzeugt. Ob aber das einzelne Gemählde zur Aufklärung des menschlichen Geistes, zur Besserung des Charakters viel beyzutragen vermöge, ob es besonders zu politischen Zwecken mit wahrem Erfolge angewandt werden könne; darüber bin ich sehr zweifelhaft. Ich habe mich in dem dritten Theile meines Werks über Rom, in der Einleitung zum Pallast Giustiniani, über diesen Gegenstand weitläuftig erklärt, und

ich will hier nur kurz wiederholen, wie ich die Sache ansehe, und die eine oder die andere nähere Bestimmung hinzufügen.

1) Zu einer wissenschaftlichen Belehrung, z. E. zur Kenntniß der leblosen Natur, der Pflanzen, Mineralien, des thierischen und menschlichen Körperbaues, der Trachten, Gebräuche verschiedener Völker, der topographischen Lage der Städte, Gegenden u. s. w., wozu Sulzer die Mahlerey nutzen zu wollen scheint, ist sie ungleich weniger zweckmäßig als die Kupferstecherkunst, besonders die illuminirende. Sie darf eines Theils das Detail dieser sichtbaren Gegenstände nicht mit der Treue darstellen, welche zu einer genauen und einzig nützlichen Kenntniß derselben nöthig ist: andern Theils ist in solchen Fällen ein Aufriß, ein Umriß mehrerer Profile, eine Zergliederung der einzelnen Theile, eine Zeichnung à vûë d'oiseau viel wichtiger, als die Ansicht des vollständigen Abglanzes eines Profiles. Wer z. E. die Baukunst studieren will, wird viel lieber die Kupfer eines Palladio, le Roi u. s. w. dazu brauchen, als die Gemählde eines Caneletti, Viniani, und selbst die mahlerischen Kupfer eines Piranese. Endlich und besonders würde der Aufwand, welchen eine solche Belehrung durch Gemählde voraussetzt, mit dem Nutzen gar in keinem Verhältnisse stehen.

Man bedenke den entsetzlichen Umfang von Kenntnissen, welchen die Naturgeschichte, die

Geschichte des Menschen und die Länderkunde erfordert, und schlage dann die Kosten an, welche ein gutes Gemählde nur von einem einzigen menschlichen Körper verlangt. Man bedenke, daß der Haufen von Menschen, denen wissenschaftliche Belehrung nothwendig ist, unmöglich an einem Orte vereinigt werden kann, und daß also ihr Unterricht durch Gemählde eine beynahe unmögliche Vervielfältigung dieser kostbaren Kunstwerke voraussetzen würde. Also ist auf die wissenschaftliche Belehrung von Seiten der Mahlerey wenig oder gar nicht zu rechnen. Die Kupferstecherkunst thut darin mehr und besser.

2) Die sittliche Belehrung, die Besserung der Empfindungen soll es also wohl eigentlich seyn, wodurch man nach der Sulzerischen Theorie den Zweck der Mahlerey veredlen möchte.

Dieß kann nun auf mehrere Art geschehen.

a) Man stellt eine besondere Begebenheit aus der Geschichte, aus dem Leben des Menschen dar, und erinnert dadurch an eine allgemeine Lehre der Moral. Z. E. man stellt den Dionysius vor, der in Corinth sein Brod mit Schulhalten verdient: den traurigen Zustand, worin sich der Wollüstling durch seine Ausschweifungen gestürzt hat u. s. w.

b) Man giebt die sittliche Belehrung, oder die Veranlassung zu einer moralisch guten Empfindung oder Vorstellung durch ein allegorisches Bild. Das heißt, man giebt ein sichtbares Zeichen,

welches an eine unsinnliche moralische Wahrheit erinnert. Z. E. eine weibliche Figur mit dem Zaume in der Hand erinnert an Mäßigkeit, und indem man ihr zugleich die Attribute der Gesundheit und der Wohlhabenheit beylegt, so führt man dadurch die Seele auf die Vorstellung von dem Nutzen der Mäßigkeit.

c) Man kann eine verdienstvolle That, einen merkwürdigen Mann auf die Nachwelt zu bringen suchen, damit die Gemählde, welche sie darstellen, die Tugend belohnen und zur Nacheiferung anreizen mögen.

Daß man auf eine solche Art die Mahlerey zur sittlichen Veredlung des Menschen anwenden könne, hat gar keinen Zweifel. Ob aber der Nutzen, der dadurch hervorgebracht wird, theils durch andere nachbildende Künste nicht viel vollständiger hervorgebracht werde, theils so groß seyn dürfte, als Sulzer und andere es sich zu versprechen scheinen, daran habe ich sehr große Zweifel. Zuerst werden wenig Gemählde in Rücksicht auf Moral den Hogarthischen Karrikaturen an die Seite gestellt werden können, welche, wenn man den wahren Zweck der Mahlerey nicht aus den Augen setzen will, für schöne Gemählde nicht gelten können. Nicht die treue sichtbare Wahrheit mit einer wohlgefälligen sichtbaren Einkleidung versehen, sondern die treue moralische Wahrheit, unter übertriebenen, mithin höchst falschen sichtbaren und zum Theil höchst ungefälligen

Formen dargestellt, macht den Reiz dieser geistreichen Kupfer aus. Wer durch sichtbare Darstellungen bessern will, thut sehr wohl, wenn er lieber nachäfft, als nachahmt und ähnlich bildet. Man sieht dieß an Erziehern, besonders Tanzmeistern, wenn sie ihre Zöglinge auf Fehler in ihrem äußeren Betragen aufmerksam machen wollen. Alle dergleichen Gemählde zur Besserung werden daher gemeiniglich zu Karrikaturen, mithin zu unähnlichen Nachbildungen des Würklichen, und müssen es beynahe unvermeidlich werden. Denn wenn der Mahler treu ähnlich bildet, so geht die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Aehnlichbildung, die ihm zunächst liegt, die moralische Absicht wird gar nicht beachtet. Daß aber ein solches Bestreben zu übertreiben dem Wesen der Kunst gefährlich sey, fällt in die Augen, und ist in meinem Werke über die Künste in Rom, im dritten Theile, in der Einleitung zum Pallast Giustiniani, mit Beyspielen bewiesen. Von der Würkung allegorischer Gemählde werde ich im folgenden Kapitel handeln.

Zur Belohnung, zum Anreiz zu großen Handlungen, mögen die Bildnisse großer Männer, die historischen Gemählde ihrer Thaten im Poecile zu Athen gedient haben. Vielleicht können sie, wenn das Volk dazu Anlage und Bildung hat, denselben Effekt noch heut zu Tage hervorbringen. Aber darauf kommt Alles an, wie ich im neunten Buche im dreyundzwanzigsten Kapitel noch weiter

aus-

ausführen werde. Die schönen nachbildenden Künste können nicht mehr ascetische Würkung geben, als Disposition vorhanden ist, sie von ihnen anzunehmen. Sie dringen sich gar nicht von selbst auf, wie die Rede. Ein unmoralischer Mensch kann Jahre lang bey einer Statue oder bey einem Gemählde vorbey gehen, ohne einmal daran zu denken, daß sie zu einem mehreren dienen sollen, als die Wände zu schmücken.

Aber gesetzt auch, die Disposition des Volks sey würklich vorhanden, sich durch die schönen nachbildenden Künste zur Nacheiferung des Verdienstes anreizen zu lassen, so mag sich doch die Mahlerey in Rücksicht auf Stärke dieser Art des Eindrucks keinesweges mit der Skulptur messen. Ein Gemählde an der Wand thut lange die auffallende Würkung nicht, welche eine Statue hervorbringt, die einem jeden Vorübergehenden aufstößt, der er gleichsam ausbeugen muß, wenn er vorbeygehen will. Ein Gemählde an der Wand wird nicht so viel beachtet. Ohnehin steht mit der größeren Dauerhaftigkeit der Statue in Erz oder Marmor auch die Vorstellung von Ueberlieferung auf die Nachwelt, von Denkmal im näheren Verhältnisse. (Vergleiche oben das achte Kapitel in diesem Buche.)

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Fortsetzung des Vorigen: über Allegorie.

Mit der Allegorie hat es eine ganz eigene Bewandniß, und man scheint den wahren Gesichtspunkt, aus dem ihr Gebrauch für die Mahlerey beurtheilt werden muß, nicht genau genung bestimmt zu haben.

So bald man sie von der Seite ansieht, daß sie belehren und bessern soll, daß sie abstrakte Wahrheiten aufklären, einschärfen, sinnlich einprägen soll; so muß ich ihr wo nicht allen Nutzen in der Mahlerey absprechen, doch wenigstens behaupten, daß dieser so gering sey, daß es sich gar nicht der Mühe verlohnt ihm nachzustreben. Worte, in denen ein allegorisches Bild eingekleidet wird, thun mehr Würkung in dieser Rücksicht, als das vortrefflichste allegorische Gemählde. Amor, Löwenbändiger! Dieser einzelne Ausruf führt meine Seele weit stärker auf die Vorstellung der Macht der Liebe zurück, als die Darstellung eines geflügelten Kindes auf einem Löwen reitend, weil ich hier durch die Formen, Farben und durch den für sich stehenden Reiz der Aehnlichbildung weit mehr von dem unsinnlichen Gedanken abgezogen werde, als wenn meine Seele ganz auf die Idee der Stärke concentrirt wird. Ohnehin kann

keine Allegorie, im Gemählde dargestellt, verständlich, mithin zum wesentlichen Zweck der Aehnlichbildung brauchbar seyn, als bis sowohl die Wahrheit, die dadurch angedeutet, als das Bild, unter dem sie dargestellt wird, im gemeinen Leben von wohlerzogenen Menschen so leicht auszufinden und anzuerkennen sind, daß ich nur daran Vergnügen finde, dasjenige, was ich mir entweder hundertmal unter sichtbaren Gestalten gedacht hatte, (oder hätte denken können, wenn ich nur darauf geführt wäre,) nun würklich als Abglanz einer sichtbaren Gestalt vor mir erblicke. Daß unter Voraussetzung einer solchen allgemeinen Bekanntschaft mit der Wahrheit und ihrer Hülle sich weder für Verstand noch Herz ein großer Gewinn erwarten lasse, das fällt in die Augen.

Inzwischen ist die Allegorie darum gar nicht zu verwerfen, wenn sie mit dem Wesen der Mahlerey zusammengehen kann; wenn sie der Verständlichkeit des Sujets, mithin dem Urtheil über Aehnlichbildung und der wohlgefälligen Einkleidung nicht schadet. Sie muß aber allemal wie ein historisches oder poetisches Interesse betrachtet werden, welches dem Gemählde beygelegt wird. Ihr Reiz beruhet allemal in der Rückerinnerung an dasjenige, was man sich schon unter sichtbaren Gestalten gedacht hat, oder leicht hätte denken können: entweder weil Uebereinkunft und Gebrauch die unsinnliche Idee mit sicht-

baren Zeichen verständlich gemacht hat, oder wei ein berühmter Dichter der ganzen Nation durch einen glücklichen Schwung seiner Phantasie das Gesetz gegeben hat, sich die unsinnliche Vorstellung gerade unter diesem oder jenem sichtbaren Bilde zu denken; oder endlich, weil die einzelnen Theile, woraus die Allegorie zusammengesetzt ist, schon für Bilder angenommen sind. Das allegorische Bild des Mahlers muß so zu sagen schon in dem hieroglyphischen Wörterbuche der kultivirten Nationen stehen, oder sich mit großer Leichtigkeit aus den Stammwörtern desselben zusammensetzen lassen. Alsdann liefert ein allegorisches Gemählde unstreitig einen Zusatz zu unserm Vergnügen. Es erinnert uns nicht allein an die interessante Idee, die zuerst in ein sichtbar gedachtes Zeichen eingehüllt ist; sondern es macht uns auch das Vergnügen, welches wir allemal empfinden, wenn wir dasjenige sehen, was wir längst als sichtbar uns gedacht haben, oder leicht hätten denken mögen. Oft kann auch das Lokal solchen allegorischen Gemählden einen ganz besondern Reiz geben, wenn sie in genauer Beziehung mit der Bestimmung des Ortes stehen, in dem sie angebracht sind: z. E. in Hörsälen, Tempeln u. s. w., oder wenn die Menge sichtbarer Gegenstände, welche zu ihrer Composition erfordert werden, zu Füllung großer Felder, z. E. zu Deckenstücken, zweckmäßige Süjets an die Hand geben.

Will man aber dem Verstande, dem Witze, die Unterhaltung des Enträthselns eines unsinnlichen Gehalts aus der sichtbaren Hülle geben, so gehört dieser Zweck vielmehr der Kupferstecherkunst und den übrigen blos schattirenden Künsten an.

Man hat aber überhaupt bis jetzt die verschiedenen Begriffe einer allegorischen Handlung, welche ein ganzes Gemählde füllen soll, einer einzelnen allegorischen Figur, welche ein ganzes Gemählde füllen soll, einer allegorischen menschlichen Figur, welche mit in die Darstellung einer dramatischen Handlung aufgenommen wird, eines Symbols und eines Attributs nicht gehörig von einander unterschieden.

Bey der Beurtheilung dieser ganz verschiedenen Dinge sind ganz verschiedene Grundsätze zu befolgen, worüber ich mich theils auf meine Ausführung in meinem Werke über Rom im dritten Theile S. 218. und ferner, theils auf dasjenige beziehe, was ich im neunten Buche im zweyundzwanzigsten Kapitel sagen werde. Nur ganz kurz will ich meine Ideen über diese Materie hier anzeigen.

1) Der Begriff, den man von der allegorischen Bezeichnung überhaupt zu geben pflegt, sie sey ein Bild, das etwas anders anzeige, als was die Figur sagt, ist unbestimmt und falsch. Beynahe eben so falsch der: sie sey eine Figur, die etwas Unsinnliches darstelle.

In den bildenden Künsten läßt sich gar kein allgemeiner Begriff für alle Arten der allegorischen Bezeichnungen weiter geben, als daß man sagt: sie sind Bezeichnungen dessen, was man im gemeinen Leben des wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt — mithin auch in der dahin gehörigen Geschichte und Fabel — nicht zu sehen, und durch den bloßen Anblick instinktartig zu erkennen gewohnt ist. Daraus fließt dann

2) Daß alle Attribute, welche Stand, Beschäftigungen, Lage der Personen, die im gemeinen Leben des wohlerzogenen Menschen und in der dahin gehörenden Geschichte und Fabel sichtbar gedacht werden, anzeigen, schlechterdings keine Allegorien oder Symbole sind, noch die Figuren, welche sie an sich tragen, zu allegorischen und symbolischen Figuren machen. Der Karst, der Spaten des Bauern, die Krone des Königs, die phrygische Mütze des Paris, der Adler Jupiters, die Flügel des Amors gehören zu den bloßen Attributen.

Ich denke mir diese Figuren in dem gemeinen Leben, in der Natur, welche den Künstler und mich umgiebt, gar nicht ohne diese Beschaffenheiten.

3) Alle diejenigen Körper, welche mit andern Körpern in einem Gemählde auf eine Art vereinigt werden, worunter ich mir das Sichtbare im gemeinen Leben und in der dazu gehörenden Geschichte und Fabel gewöhnlich nicht denke, wenn

ich sie blos als Gegenstände der Erkenntniß vor mir hinstelle; — sind entweder Symbole, oder allegorische Figuren, oder allegorische Begebenheiten. (Handlungen, Vorstellungen.)

Symbole sind sie dann, wann sie die Natur der Attribute annehmen, zu Wiedererkennungszeichen einer andern Hauptfigur oder Hauptvorstellung dienen sollen. Sie können alsdann sowohl aus lebendigen als aus todten Körpern, ja sogar aus menschlichen Figuren bestehen.

Die Waage in der Hand eines Weibes von vornehmen Charakter ist ein Symbol der Gerechtigkeit. Denn ich denke mir eine Dame nicht als ein Handelsweib, und die Vorstellung der Gerechtigkeit, unter einem Bilde, gehört nicht in den Kreis meiner sichtbaren Gegenstände aus dem gemeinen Leben, wie etwa der König, der Paris, der Jupiter und der Amor. Das Lamm im Arme der Dame ist Symbol der Sanftmuth: denn ich denke mir nur die Hirtinn mit dem Lamme, und die Sanftmuth stellt sich meinem Geiste gewöhnlicher Weise nicht unter einer Figur vor.

Der Nil im Gemählde des Poußins von der Findung des Moses, unter der Figur eines Flußgottes, der sich das Haupt verschleyert, ist Symbol, denn er dient blos zum Wiedererkennungszeichen.

Von diesen Symbolen, von diesen nicht in die Begriffe von dem gemeinen Leben des Künstlers aufgenommenen Wiedererkennungszeichen gilt die

vortreffliche Regel des de Piles: sie müssen hergebracht, allgemein verständlich und nothwendig seyn.

4) Einzelne allegorische Figuren sind nur dann als solche zu betrachten, wenn sie für sich ein Gemählde allein ausfüllen, wie die Figuren der Gerechtigkeit und Billigkeit von Raphael. (Mein Werk über Rom 1ster Theil S. 145.) Treten sie in größeren Compositionen, deren Sujet aus dem gemeinen Leben des Künstlers genommen ist, hinzu, um die Verständlichkeit der dargestellten Handlung zu erleichtern; (z. E. in den Gemählden des Rubens von der Geschichte Heinrich des IVten) so sind sie, wie ad nr. 3. gesagt ist, Symbole, nicht allegorische Figuren. Diese letztern müssen dann nach andern Grundsätzen beurtheilt und allemal als Charakterstücke, als Repräsentanten einer gewissen Menschenart angesehen werden können. Physiognomie und Symbol müssen sie zu gleicher Zeit bezeichnen.

5) Allegorische Begebenheiten, oder wie man sie sonst zu nennen pflegt, Vorstellungen, Handlungen, sind größere Gemählde, worin Figuren vorkommen, deren örtliche Zusammenstellung und Ausdruck mich geradezu darauf führt, hier etwas aufzusuchen, was sich aus Vorfällen innerhalb des Bezirks des sichtbaren gemeinen Lebens des Künstlers nicht ganz erklären, wenn es sich gleich damit in Vergleichung setzen läßt.

Von dieser Art sind der Amor, der in einem mit einem Fuchs und einem Huhne zusammengespannt gezogenen Wagen fährt. Ich kann diese Begebenheit mit ähnlichen Vorfällen im gemeinen Leben, wo ich Kinder mit Thieren spielen sehe, vergleichen, aber doch das ruhige Zusammenziehen zweyer einander feindlicher Thiere nicht anders vollständig erklären, als wenn ich ihre Verbindung in der Macht der Liebe suche, welche oft Menschen von dem allerentgegengesetztesten Charakter vereinigt. Dagegen würde ein Amor, der in einem mit Tauben bespannten Wagen fährt, (ein Vorfall aus der Fabel im Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers) nie für eine Allegorie der unschuldig spielenden Liebe gehalten werden können. Die Continenz des Scipio (ein Vorfall aus der Geschichte im Bezirk des gemeinen Lebens des Künstlers) wird für keine Allegorie der Mäßigung gelten können. Endlich wird wohl niemand die Umarmung zweyer Ehegatten, die ihr Kind an sich drücken, (ein Vorfall aus dem gemeinen Leben eines jeden Menschen) für eine Allegorie der häuslichen Glückseligkeit halten. Man sieht hieraus, wie fehlerhaft die Theorien derjenigen sind, welche, wie Sulzer, einer selbstständigen Kunst, die ohne Schrift und ohne Rücksicht auf den Ort der Aufstellung arbeitet, vorschlagen, moralische Sätze in würkliche Begebenheiten aus der Geschichte, der Fabel und dem gemeinen Leben

des Künstlers überhaupt einzukleiden und dadurch zú allegorisiren.

Dieß ist gar nicht möglich ohne das Wesen der Allegorie zu zerstören. Die Mahlerey arbeitet nicht für Herrn Sulzer, und diejenigen, die mit ihm einstimmig allerwärts geheime Bedeutungen aufsuchen, allein, sondern für alle wohlerzogene Menschen im Durchschnitt, und diese suchen dasjenige auf, was ihnen am nächsten liegt, das gemeine Leben des Künstlers. Wenn sich die Vorstellung daraus erklären läßt, so fragen sie so wenig darnach, ob die Mäßigung des Scipio das Bild der Mäßigung überhaupt sey, als der unbefangene Leser darnach frägt, ob Tasso in dem befreyeten Jerusalem eine Allegorie eines christlichen Streiters nach der ewigen Seligkeit habe ausführen wollen. Inzwischen bleibt so viel gewiß, daß die allegorische Vorstellung sich allemal mit einem sichtbaren Vorfalle im gemeinen Leben in Vergleichung müsse setzen lassen. Die Devise eines Mannes, der eine Menge Zuhörer mit Stricken bey den Ohren hält, um die Macht der Beredsamkeit auszudrücken: oder die eines Mars, der Länder und Städte in einem Mörser zermalmet; oder eines erzürnten Gottes, dem Feuer und Dampf aus der Nase geht, sind keine schickliche Süjets für die Mahlerey. (Vergleiche mein Buch über Rom im 1sten Theil S. 187.)

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Die Bemühung des Mahlers durch Hervorhebung des Geistreichen in seinen Gemählden zu verschönern, da wo dieß nicht nothwendig ist, ist äußerst gefährlich. In allen Fällen, wo sich höhere Geistesfähigkeiten in dem Künstler von selbst voraussetzen lassen, liebt man sogar eine Spur sorgsamer Behandlung.

Nichts ist gefährlicher für die Mahlerey als der Grundsatz: daß ihre Werke durch hervorstechende Beachtung der überdachten Fertigkeit der Hand, der eigenthümlichen Anschauungs- und Darstellungsart, der Begeisterung, des poetischen Feuers des Künstlers, die Einbildungskraft des Beschauers spannen sollen. Die Befolgung dieses Grundsatzes, welche die Franzosen Esprit, die Italiener Spirito Brio nennen, ist der Ruin der Kunst in allen Schulen gewesen. Raphael, Correggio, Tizian, haben wohl gewußt, daß ihre Werke die Ahndung ihres höheren Geistes von selbst mit sich führen würden, wenn sie auch nicht darauf ausgingen ihn besonders beachten zu lassen. Aber ihre Nachfolger haben zeigen wollen, daß sie Meister in der Kunst, und dabey von einem poetischen Feuer begeistert gewesen wären. Diese Begeisterung sollte die Beschauer anstecken,

sie sollten den Genius bewundern, der eine solche Zauberwelt hätte schaffen können. Sie haben ihre Anhänger gefunden, und besonders in neueren Zeiten hat man uns belehren wollen, daß nicht die Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten, sondern die Erfindung, das Geschöpf der Einbildungskraft, und seine Würkung auf die Einbildungskraft des Beschauers, der Maaßstab der Güte eines Gemähldes sey.

Aber gerade solche Geschöpfe der Einbildungskraft, die auf den Dichter den größten Eindruck machen, sind gemeiniglich die schlechtesten Gemählde. Wäre jener Maaßstab der wahre, so stünden Tempesta, Pietro da Cortona, Rubens, ja beynahe der größte Theil der Engelländer und Franzosen weit über Raphael, Correggio, Tizian; und wo bliebe gar mein armer und doch so theurer Gerhard Dow? Nein, Nein! Eine Menge von Gegenständen verlangen nichts von jenem Spirito und Esprit, um bey der Darstellung im Gemählde für schöne Kunstwerke zu gelten, und wenn die Begeisterung des Mahlers uns rühren soll, so muß es unter Beobachtung der nothwendigen Bedingung, treu und wahr zu seyn, ja! allein auf diesem Wege geschehen. Das Außerordentliche in dem Genie des Künstlers liegt nicht in der Stärke, womit ihn der Eindruck des Sichtbaren der Körper zur Begeisterung hinreißt, sondern in der Feinheit und Schärfe, mit denen er das Charakteristische der Wahrheit, das Schöne,

Reizende, Bedeutungsvolle der Gestalt, der Farben, der Beleuchtung, in der Absicht wahrnimmt, es für den Augenblick durch Anschauung, und in der Folge durch Wiederdarstellung zu genießen.

Es besteht in dem Ausdauern, in dem Wachsen des Eindrucksgefühls während der langsamen mechanischen Behandlung. Begeisterung, wie sie der Dichter fühlt, und die allemal mit einem hohen Grade von Affekt verknüpft ist, der ihn gleichsam mit den Gegenständen selbst vereinigt, ihn in sie hinüber trägt, ist gar nicht des Mahlers Sache. Dabey denkt man nicht an das Detail des Körpers, oder wie sich die Sache im Detail wieder liefern läßt. Doch darüber habe ich oben schon so viel gesagt, daß ich billig hier darüber schweige.

Die Eigenthümlichkeit der Anschauungs- und Darstellungsart zeigen zu wollen, führt gemeiniglich ins Gezierte und Abentheuerliche. Soll eines von beyden seyn, so ist es besser zu gewöhnlich, das heißt übereinstimmend mit den Vorstellungen der ungebildeten Klasse der Menschen, als singulair oder übereinstimmend mit den Vorstellungen keiner Klasse von Menschen zu werden.

Ostade und Teniers stehen gewiß an Rang über den Cavalier Liberi, Spranger und andere.

Die Fertigkeit der Hand herauszuheben ist gleichfalls höchst gefährlich. Man verfällt dadurch ins Manierirte und Unvollendete. Wer sein Auge nicht an Skizzen verdorben hat, wird lieber ein

Gemählde von Gerhard Dow, als eine illuminirte Zeichnung von einem der neueren Engelländer sehen. Die nette sorgsame Behandlung bey Gegenständen, deren treue Darstellung dadurch noch erschwert wird, ist allemal ein Vorzug, dem Raphael und Gerhard Dow auf gleiche Art nachgestrebt haben. Nur halbe Kenner schätzen ein Gemählde nach den Farbenkleksen- und Borstenpinsel-Zügen.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Inzwischen erfordern gewisse Gegenstände, um im Gemählde zweckmäßig nachgebildet für schöne Kunstwerke zu gelten, so wie gewisse Arten von Mahlereyen, daß die Aufmerksamkeit des Beschauers auf das Geistreiche der mechanischen Ausführung und die Originalität der Anschauungsart ausdrücklich geleitet werde.

Wenn gewisse Gegenstände, z. E. die Beywerke des dargestellten Menschen, Haare, Stoffe, Geräthschaften, Bart u. s. w. ferner die Darstellungen der Stilleben, der Vögel, des kleineren Viehes u. s. w.: wenn diese und ähnliche Gegenstände nicht durch Behandlung, durch die eigenthümliche Art, wie der Künstler sie angeschauet und dargestellt hat, und durch den mahlerischen Effekt für den Anblick wichtig werden, so

können sie die Seele des Beschauers nicht spannen, der Aehnlichkeit der Nachbildung mit dem Nachgebildeten nachzuspüren.

Es giebt auch einige Arten von Mahlereyen, welche ausdrücklich fordern, daß das Geistreiche der Behandlung und die Originalität der Anschauungs- und Darstellungsart ihre Produkte interessant machen. Dahin gehört die Miniatur, und auf gewisse Weise das Pastel. Das kleine Maaß, worin die Gegenstände in der Miniatur dargestellt werden, läßt kaum eine genaue Prüfung der Uebereinstimmung des Nachgebildeten mit der Nachbildung zu.

Die Sorgsamkeit, womit diese Art von Mahlerey behandelt werden muß, hat auch gar zu viel Mechanisches an sich, als daß der Beschauer sie nicht leicht mit einer bloßen Künsteley verwechseln sollte. Man verlangt also hier eine geistreiche Behandlung, etwas Auffallendes, welches eine eigenthümliche Art die Gegenstände anzusehen, das Talent die Hauptbestandtheile der Wahrheit zu ergreifen, und eine überdachte Fertigkeit der Hand in dem Künstler voraussetzt.

Dreyßigstes Kapitel.

Treue Nachbildung ist von unschicklicher Nachbildung sehr verschieden.

Diejenigen, welche so sehr gegen den Grundsatz streiten, daß das Wesen der Mahlerey nicht in treuer Nachahmung bestehe, berufen sich gemeiniglich auf die unschicklichen Darstellungen, welche einige Niederländer von einigen edleren historischen Begebenheiten geliefert haben. Die Gesichter sind alltäglich, der Ausdruck ist gemein, das Ganze mit Putz überladen. Kann man nun behaupten, fragen sie, daß solche Gemählde, um der treuen Nachbildung wegen, schöne Kunstwerke sind?

Allein hier herrscht eine Verworrenheit in den Begriffen. Solche Darstellungen sind nicht treue Nachbildungen der Natur. Denn nicht blos dasjenige heißt Natur, was mit den Gegenständen übereinkommt, die den ungebildeten Menschen am allergewöhnlichsten umringen; sondern auch dasjenige, was wohlerzogene Menschen nach guten sicheren Erfahrungen über die Art denken, wie edle Menschen gestaltet sind, sich gebärden und darstellen. Wenn nun der wohlerzogene Mensch, der die edle Begebenheit, immer von einem edeln Bilde begleitet, in seinem Kopfe herum-

herumtrug, diese auf eine unedle Art im Bilde versinnlichet findet; so ist ja keine Treue, keine Aehnlichkeit vorhanden.

Aber nun auch wohl bemerkt, wenn man eine Bauerngesellschaft unter den edeln Gestalten, mit dem edeln Ausdrucke und Anstande schildern wollte, womit sich Helden und Vornehme darstellen, dann würde diese Nachbildung gleichfalls unnatürlich, untreu, mithin auch unschicklich seyn.

Einunddreyßigstes Kapitel.

Wichtige Resultate aus diesem Buche zur Anleitung des jungen Künstlers und des Kritikers, bey dem Studio des ersten in der Kunst, und bey Beurtheilung bereits verfertigter Gemählde für den letzten.

Plato und Quintilian, Bembo und Pope, Alte und Neue, bis auf die Mitte dieses Jahrhunderts herab, haben behauptet: Nachahmung sey das Wesen der Mahlerey.

Dieser Satz ist unvorsichtig und unbestimmt ausgedrückt. Denn nicht Nachahmung überhaupt, sondern zweckmäßige Nachbildung individueller Körper in der Absicht eine Tafel zu einer Kunstschönheit zu machen, ist das Wesen der Mahlerey.

Inzwischen haben sich diejenigen, welche in neueren Zeiten behauptet haben, ein Gemählde sey ganz und gar keine Nachahmung, ihr Wesen bestehe in der Verschönerung der Gestalten, in Spannung der Einbildungskraft, in Rührung des Herzens, in Belehrung, Besserung und so weiter, gewiß einer noch größeren Unbestimmtheit in ihren Begriffen und der Art sie auszudrücken schuldig gemacht.

Ihre so verworren gedachten und ausgedruckten Grundsätze haben schon das größte Unheil angerichtet.

Die Schüler des Herrn Anton Raphael Mengs bauen Jahre lang an idealisch schönen Körpern, welche sie eben so frostig ausführen als zusammensetzen. Die Franzosen unter Bouchers Fahne zerschlagen ihren Körpern die Knochen, um sie in ausgeschweifte Formen der Wellenlinie zu biegen, und werfen die Glieder auf die abentheuerlichste Art hier und dorthin, damit recht viel sinnliche Erkenntniß der Mannigfaltigkeit und Einheit herauskomme. Sie sind so poetisch witzig, und so moralisch rührend, und so historisch belehrend, daß am Ende vor aller Thätigkeit der Einbildungskraft und der Sympathie nichts mehr an dem Gemählde zu sehen übrig bleibt, als die Hieroglyphe unsinnlicher Vorstellungen.

Der neueren englischen Schule geht es um nichts besser. Diese spannen ihre Figuren auf die Marterleiter, um sie schlank zu zerren, und

sind dabey so erhaben, so ernst, oder so launigt, daß man in eine Welt von lauter Abentheuerlichkeiten versetzt zu werden glaubt.

Unstreitig gewiß bleibt es doch, daß sich die individuelle Natur oft dem Mahler dergestalt zeigt, daß er, ohne etwas ab- oder hinzuzusetzen, sie geradezu treu copiren, und dadurch ein schönes Gemählde hervorbringen kann. Unstreitig gewiß bleibt es doch, daß die Regeln, welche ihn abhalten sollen, die Natur nicht ohne Wahl zu copiren, mehr Warnungen zur Behutsamkeit als Vorschriften zur sicheren Erreichung des Zwecks enthalten.

Es scheint also der Satz: die Mahlerey ist eine Nachahmung der Natur; viel näher zum Zweck zu führen, als der: sie ist ganz und gar keine Nachahmung der Natur. Denn bey der Befolgung jener zuerst ausgedrückten Regel sind doch schon verschiedene Künstler groß geworden und haben schöne Gemählde geliefert. Hingegen bey der Befolgung der letzten Regel kann kein schönes Gemählde je geliefert werden, und die Mahlerey sinkt mit jedem Tage tiefer herab.

Eine andere höchst schädliche Würkung, welche diese so unvorsichtig ausgedrückten Grundsätze mit sich führen, besteht darin: daß die Meisterwerke der niederländischen Schule, welche seit Jahrhunderten, selbst den Italienern, Vergnügen gemacht haben, jetzt aus dem Range schöner Kunstwerke gänzlich ausgestrichen werden; daß man gewisse

Sûjets, die doch so mahlerisch sind, gar nicht gemahlt wissen will, weil sie nicht plastisch, poetisch, historisch moralisch interessant sind, oder nicht bereits in der Natur angetroffen das Auge des Beschauers auf sich ziehen würden.

Das Wort: verschönern, hat uns großen Nachtheil gebracht. Man hat nie gewußt, welchen Begriff man damit verbinden sollte. Bald hat man gewollt, man solle den Gegenständen in der Natur durch das Gemählde neue Reize leihen, und hat nicht bedacht, daß der Mahler dieß immer thut, wenn er den gewöhnlichsten Gegenständen die schöne Eigenschaft der ergreifenden Darstellung der Individualität, der geistreichen Behandlung, der mahlerischen Würkung, aber wohlverstanden in so fern sie als gemahlt betrachtet werden, leihet. Bald hat man gewollt, der Mahler sollte nur dasjenige mahlen, was schon in der Natur gesehen unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, und hat nicht bedacht, daß so vieles, was wir in der Natur gerne sehen, uns nicht blos darum wohlgefällt, weil wir es sehen, und daß selbst unter demjenigen, was man in der Natur gerne sieht, sich so vieles nicht mahlen lasse. Bald hat man gar gewollt, der Mahler solle die Körper plastisch bauen, und hat nicht bedacht, daß dieß der Mahler entweder gar nicht vermag, oder mit Aufopferung wesentlicherer schönen Eigenschaften seines Gemähldes erreicht.

Verschönern heißt in der Mahlerey offenbar so viel, als einem Gemählde, das nach Gattung und Art schon für eine Kunstschönheit gelten könnte, schöne Eigenschaften leihen, die ihm in Vergleichung mit dem blos nothdürftig schönen Gemählde den Begriff des Vortrefflichen gewähren. Der Mahler verschönert 1) durch die Wahl des Sujets, 2) durch die Wahl der Mittel zur Ausführung, 3) durch die Ausführung selbst.

1) Ein Künstler, der Küchenstücke und dramatische Darstellungen des Menschen liefern kann, wird verschönern, wenn er die letztern mahlt. Denn jeder wohlerzogene Mensch sieht Gemählde der letztern Art lieber, als Gemählde der ersteren. Aber da doch schon das Küchenstück ein schönes Gemählde ausmachen kann, so hat der Kritiker so wenig darum ein Recht, dieß aus der Klasse schöner Kunstwerke auszuschließen, weil das Sujet minder schön ist, als die dramatische Darstellung des Menschen, als wenig der Künstler, der nur Küchenstücke mahlen kann, darum diese nicht darstellen soll, weil er nichts schöneres zu mahlen versteht. So verfährt man ja nicht mit dem Dichter. Oder will man auch darum keine Bürgerische Ballade lesen, weil das Sujet nicht so schön wie die Iliade ist?

Der Künstler, der hinreichende Kräfte besitzt, und sich in der erforderlichen Lage befindet, wird lieber ein Landschaftsmahler, ein Mahler des Menschen, als ein Stillebenmahler, und wieder

lieber ein dramatischer Darsteller des Menschen, als ein bloßer Bildnißmahler werden wollen. Aber diese Verbindlichkeit liegt nicht in dem Wesen seiner Kunst, sondern in seiner sittlichen Bestimmung, vermöge deren ein jeder der Vollkommenheit möglichst nachstreben soll. Wenn er aber nur Talente zum Stillebenmahler besitzt, oder nicht in der Lage ist dramatische Gemählde liefern zu können; so verliert er dadurch nicht den Anspruch auf den Namen eines schönen Künstlers, daß er nur Stilleben liefert.

Der Kritiker wird lieber dramatische Darstellungen des Menschen als Bildnisse, lieber Landschaften als Blumenstücke sehen; aber er wird darum diese letztere nicht aus der Reihe schöner Kunstwerke ausschließen dürfen.

2) Der Künstler verschönert durch die Wahl der Mittel zur Ausführung, wenn er ein Süjet, das an sich schon fähig ist im Gemählde dargestellt zu werden, durch solche Formen, durch solche Farben, durch eine solche Wahl des Helldunkeln darstellt, und durch solche vortreffliche oder specifisch interessante Eigenschaften schmückt, welche das Gemählde schöner machen als es zu seyn brauchte, um nothdürftig für eine Schönheit zu gelten. Hierbey muß aber zweyerley bemerkt werden. Erstlich daß eine solche Zugabe zwar einen gerechten Anspruch darauf hat unser Vergnügen zu erhöhen, keinesweges aber durch ihren Mangel das Werk aus der Klasse schöner Kunst-

werke auszustoßen berechtige. Zweytens, daß die Zugabe immer im Verhältnisse mit dem Wesen und der Bestimmung des Werks nach Gattung und Art stehen müsse. Ein Stilleben ist ein schönes Gemählde, wenn die allergewöhnlichsten Geräthschaften mit Individualität und unter mahlerischer Würkung dargestellt werden. Wenn es schöne Formen der Geräthschaften zeigt, so ist es schöner. Wenn der Mahler aber Blumen so symbolisch ordnen wollte, wie die Liebeskränze im Orient gebunden werden, so wäre es dadurch um nichts schöner: denn die symbolische Bedeutung sucht hier kein unbefangener Beschauer, weil sie gar nicht durch den bloßen Anblick überliefert werden kann.

Wenn eine dramatische Darstellung des Menschen zugleich eine bestimmte historische Begebenheit liefert, so ist sie dadurch um so schöner. Wenn aber die historische Begebenheit zugleich eine moralische Belehrung oder Nutzanwendung enthält, so wird dadurch das Gemählde im geringsten nicht schöner. Denn diese moralische Bedeutung sieht kein unbefangener Beschauer. Dagegen wird eine historische Begebenheit dadurch nicht aus der Klasse schöner Kunstwerke ausgestoßen, daß der nicht unterrichtete Beschauer sie blos für eine Begebenheit aus dem gemeinen Leben hält.

3) Endlich verschönert der Künstler durch die Ausführung selbst. Die Zeichnung eines Poußin ist schon wahr und richtig. Aber die eines Ra-

phaels ist bestimmt und fein, mithin mehr als nothdürftig zureichend, sie ist vortrefflich. Das Colorit eines Albano ist schon nothdürftig wahr und richtig, aber das eines Tizians ist es noch mehr, es ist vortrefflich. Das Helldunkle eines Rubens ist schon nothdürftig wahr, schon richtig, aber das eines Correggio ist es noch mehr, es ist vortrefflich.

Diese Verschönerung liegt eigentlich dem Mahler am allernächsten. Es ist diejenige, der er am mehrsten nachstreben sollte, und die ihn am sichersten zum Zwecke führt. Auf diese sollte also billig der Kritiker zuerst sehen, und den Werth eines Gemähldes bey der Vergleichung mit andern zunächst bestimmen. Aber auch hier ist die nöthige Vorsicht nicht zu unterlassen, daß man nicht die nämlichen Vorzüge der Ausführung von einer Art der Mahlerey als von der andern fordert. Die äußerste Bestimmtheit in der Zeichnung ist bey der Darstellung des Menschen ganz anders wichtig als bey der Darstellung von Pflanzen, Geflügel, Landschaften und Gebäuden.

Neuntes Buch.

Ueber das Schöne und die Schönheit in der Bildhauerkunst und einigen andern mit ihr verwandten Künsten, welche mit stereomatisch runden Körpern nachbilden.

Einleitung.

Begriff der Bildhauerkunst und der mit ihr verwandten Künste.

Die Bildhauerkunst bearbeitet den Stein und schafft daraus Körper, in denen der Schein eines würklichen specifiken Körpers ungefähr so enthalten ist, wie er sich im Abguß bilden könnte.

(Vergleiche siebentes Buch drittes Kapitel.)

Sie verfertiget sie in der Absicht, damit der Beschauer an der Wahrnehmung der Aehnlichkeit zwischen dem Nachgebildeten und der Nachbildung sich belustigen, und zu gleicher Zeit Affekte des Schönen sowohl für das Auge als für seinen Geist durch solche Eigenschaften erhalten solle, dergleichen todte, durch schöne Fertigkeiten des Geistes

und der Hand des Menschen verfertigte Körper an sich tragen können. Dieß unterscheidet die Bildhauerkunst als schöne Kunst von dem Handwerk des gemeinen Steinmetzen, der den Stein zum Gebäude behauet, und von der decorirenden Kunst des Scalpellino, der architektonische Zierrathen aus dem Steine schafft, ohne einen specifiken Körper nachzubilden.

Die Bildhauerkunst bearbeitet einen harten Stein stereomatisch rund für das betastende Gefühl, das heißt: die Hand kann über Dicke, Hervorragung und Zurückweichung der einzelnen Theile des Körpers, den sie hervorbringt, urtheilen. Der Geometer kann seine Dicke ausmessen. Dieß unterscheidet sie von der Mahlerey und von den Schattirungskünsten, als welche flache Körper und nicht ihren harten Stoff bearbeiten.

Sie bearbeitet einen harten Stein mit dem Meißel: dieß unterscheidet sie von der Holzschnitzerkunst, von der Boßirkunst, von der Stempelschneiderkunst und von der Gießkunst; sie bearbeitet ihn dergestalt, daß sie ihn entweder ganz rund schafft, oder auf seiner Fläche Erhabenheiten stehen läßt: dieß unterscheidet sie von der Steinschneiderkunst, die intaglios liefert.

Also theilt sich die eigentliche Bildhauerkunst in die ganz runde, und in die halbrunde und flach erhabene: oder in diejenige, welche Statuen, Haut- und Basreliefs aus hartem Steine liefert. Da inzwischen die Holzschnitzerkunst, die Bo-

kunst, die Stempelschneiderkunst, die Gießkunst, die Kunst den Stein zu intagliiren, darin mit der Bildhauerkunst übereinkommen, daß sie runde Körper für das Gefühl liefern, in denen der Schein der Wahrheit unter den nöthigen Erfordernissen zu den Werken einer schönen Kunst überhaupt enthalten ist; so will ich sie als verwandte Künste wenigstens mit berühren.

Erster Abschnitt.

Runde Bildhauerkunst.

Erstes Kapitel.

Stoff, den sie bearbeitet, und wie sie ihn bearbeitet, und wie sie ihre Arbeit aufstellt.

Die runde Bildhauerkunst (die runde Sculptur) bearbeitet einen Stein, gemeiniglich den Marmor, und zwar dergestalt, daß die Hand den Körper, den sie verfertigt, ganz umfassen, mithin das Auge auch eine Umsicht und Ansichten aus allen Profilen davon nehmen kann. Diesen von ihr verfertigten Körper stellt sie zwischen andere Körper hin, und sondert ihn von diesen durch keinen Rahmen und keinen eingeschränkten Raum ab.

Zweytes Kapitel.

In so fern die Sculptur mit ihren Werken eine Nachbildung würklicher specifiker Körper liefern, dadurch belustigen und zugleich Affekte des Schönen erwecken will, arbeitet sie keinesweges allein für das betastende Gefühl, aber sie nimmt mit darauf Rücksicht.

Die Sculptur arbeitet allerdings in so fern fürs betastende Gefühl, daß die Hand sich überzeugen kann, ihr Werk sey ein dicker aus Hervorragungen und Zurückweichungen bestehender Körper. Ja! die Hand kann auch über Wohlgestalt und über Wahrheit in manchen Stücken urtheilen.

Allein, einmal ist es die große Frage: ob derjenige, der nie eine Statue gesehen hätte, und mit verbundenen Augen zu ihr hingeführt würde, bey der Betastung diesen Stein für einen Körper, und nun gar für einen schönen Körper halten würde?

Ich zweifle daran. Die Hand kann über die Wahrheit desjenigen, was in einem Mangel an Widerstande beym Betasten sein Wesen zu haben scheint, für sich allein nicht urtheilen. Haare, Gewand, Weichheit der Haut u. s. w. wird schwerlich die bloße Hand des Blinden in der Statue erkennen. Auch zweifle ich daran, daß

die Hand des Blinden das Schöne der Wohlgestalt, es sey in Umriß, oder Aufriß, oder Ründung, wenn diese an Körpern von einem beträchtlichen Umfange aufgesucht werden muß, ausfinden könne. Was die Hand mit einem male begreift, das mögen wir vielleicht wellenförmig umrissen, symmetrisch und eurythmetrisch angeordnet, abgestuft oder zirkelförmig gerundet fühlen. Aber die Wellenform, die Symmetrie, die Eurythmie, die abgestuften oder zirkelförmigen Biegungen eines ganzen Körpers kann die Hand schlechterdings nicht auf einmal fassen, und findet sie die Eigenschaften nach und nach aus, so dient sie eigentlich nur dem Auge zum Agenten, welches nunmehro vermittelst einer merklichen Operation der Einbildungskraft das Ganze im Zusammenhange vor sich zur Anschauung aufstellt. Wie mangelhaft demohngeachtet ein solches einzeln zusammengetastetes Bild für den Blinden seyn müsse, kann ich mir besser denken als sagen. Ueber so manches anderes Ingredienz der Schönheit, über die ausgezeichnete Bedeutung, den Ausdruck, den Geist, scheint es mir beynahe unmöglich mittelst der bloßen Hand zu urtheilen. Die Erzählungen, die man von blinden Bildhauern oder Boßirern anführt, scheinen mir historisch verdächtig. Aber gesetzt sie wären völlig wahr, so sind die Werke, welche sie geliefert haben, einzelne Köpfe nach lebenden Menschen geformt. Hier mag es möglich seyn, daß die Hand

mittelst einer langen Uebung die Fertigkeit erhalte, die Individualität genau nachzuahmen. Allein dieß beweiset ganz und gar nichts dafür, daß eben diese Künstler nun auch ganze Figuren, und zwar als Schönheiten geliefert haben würden; am wenigsten aber beweist es, daß der wohlerzogene Beschauer im Durchschnitt, für den die Künste doch eigentlich bestimmt sind, mittelst der bloßen Betastung, diese von blinden Boßirern dargestellten Köpfe als wahr und schön erkennt und gefühlt haben würde.

So viel bleibt dagegen gewiß: das Auge, welches über Wahrheit und Schönheit eines Werks der Sculptur urtheilt, nimmt die Hand allemal dabey mit zu Hülfe: rechnet auf die Möglichkeit der würklichen Betastung: verlangt daher bey der Umsicht der Statue eine Wahrheit der Ründung, welche selbst die Prüfung des betastenden Gefühls aushalten könnte: ja, es verlangt von der Statue eine angenehme Würkung auf die Sinne, welche diesen unmittelbar durch das Betasten, durch das Streicheln, durch das Umfassen der Körper zukommen kann.

Drittes Kapitel.

Die runde Sculptur kann in Rücksicht auf Wahrheit ihre Körper nicht färben und beleuchten. Was sie von dem Aeußeren der Körper in Rücksicht auf Wahrheit darstellt, ist blos die Gestalt.

Ich werde in der Folge zeigen, in wie fern die runde Sculptur aus der Farbe und aus der Beleuchtung für die Schönheit ihrer Werke Vortheil ziehen könne: in Rücksicht auf Wahrheit oder Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten im Ganzen und im Detail kann sie die Farbe und die Beleuchtung gar nicht nutzen. Die Farbe würklicher specifiker Körper in der Natur besteht aus der Lokalfarbe, aus der Farbenverweichung, aus dem Reflex und dem Ton.

(Vergleiche fünftes Buch zweytes Kapitel.)

Alles dieß zusammen zeigt jeder Körper, den ich in der Natur sehe. Die Sculptur müßte, um diese Eigenschaften darzustellen, entweder die Körper, welche sie aus hartem Steine nachbildet, blos mit der Lokalfarbe bestreichen, und es dann dem zuströmenden Lichte überlassen, die Farbenverweichung, den Reflex und den Ton hervorzubringen; oder sie müßte die Farbenverweichung, den Reflex, den Ton selbst mit mahlen.

Das letzte ist nur der Mahlerey möglich, welche Körper in einem specifiken Profile darstellt, die allemal aus einem nicht zu verändernden Gesichtspunkte angeschauet werden müssen. Aber auch der Vorschlag, die Statue mit der bloßen Lokalfarbe zu bemahlen, ist völlig unthunlich. Ein Körper, besonders der des Menschen, hat nicht Eine Lokalfarbe, er hat ihrer unzählige, und wenn die Sculptur diese ausdrücken wollte, so würde sie Flecke liefern, nicht Färbung. *) Außerdem aber widersteht der glatte Stein in den mehrsten Fällen der Wahrheit der Farbe. Stoffe, Fleisch, Haare haben eine gewisse Unebenheit und Rauheit, welche selbst die Lokalfarbe unendlich modificiren. Der Mahler kann diese Rauheit, dieß Sammtne ausdrücken. Der Sculpteur aber gar nicht, oder das Angenehme, welches er dem Sinne des betastenden Gefühls mittelst des Auges darbieten soll, geht ganz darüber verloren, ohne die Wahrheit zu erreichen.

Das Helldunkle der Schattirung steht der Sculptur allerdings zu Gebote, in so fern es von der Ründung der Gestalt abhängt. In so fern es von der verschiedenen Eigenschaft der Farben, mehr

*) Lächerlich ist Hogarths Idee eine Statue mit mehreren Fleischtinten zu bestreichen. Dieses allein giebt mir deutlich zu erkennen, daß er nie in die wahren Grundsätze der Farbengebung eingedrungen seyn kann.

mehr oder minder Lichtstrahlen aufzunehmen, abhängt, ist es in Rücksicht auf Wahrheit ohne Nutzen für ihre Arbeit.

(Vergleiche fünftes Buch drittes Kapitel.)

Das Helldunkle der Beleuchtung, welches seinen Grund in dem Zuströhmen des auf die Körper hingeleiteten Lichts hat, (vergleiche fünftes Buch drittes Kapitel) ahmt die Sculptur gleichfalls nicht nach. Es dient höchstens dazu die Schönheit ihrer Werke zu erhöhen. Der Bildhauer kann seine Werke so stellen, daß sie ein vortheilhaftes Licht erhalten, das selbst die Wahrheit unterstützt. Bernini hat dieß oft, und besonders an seiner heiligen Therese gezeigt. Aber einmal ist diese Würkung seinem Werke nicht wesentlich angehörend, zweytens ist sie höchst unzuverläßig, und drittens gemeiniglich mit Aufopferungen anderer Bestandtheile der Wahrheit, die ihm viel wichtiger sind, verknüpft.

Das Zuströhmen, die Hemmung des Lichts, kurz! die Vertheilung des Lichts und Schattens, ist nicht Folge der Bearbeitung des Marmors, sondern Folge der Stellung der Statue, mithin dem Werke selbst nicht als wesentliche Eigenschaft, sondern als zufällige Beschaffenheit anklebend: Es kömmt auf den Platz an, wohin ich die Bildsäule stelle, es kömmt auf den Standpunkt an, wo der Beschauer steht, es kömmt auf die Art an, wie die erleuchtende Fackel gehalten wird. Da nun der specifike Körper, welchen der Bildhauer

nachbildet, schwerlich gerade an dieser Stelle gestanden hat, in diesem Profile gesehen, von der Fackel gerade in dieser Rücksicht beleuchtet ist, so hat der Künstler auch gewiß nicht die Beleuchtung nachbilden wollen und können, so sehr er auch auf die Erhöhung der Wahrheit und Schönheit durch die Beleuchtung Rücksicht genommen haben mag.

Dann aber ist die Würkung, in so fern sie die Wahrheit unterstützen soll, höchst unzuverläßig. Man drehe sich nur ein wenig anders, so wird das, was aus einem gewissen Gesichtspunkte in einem gewissen Profile, Haare, Gewand, weiche Haut und Fleisch schien, zum unförmlichen Wachs- oder Steinklumpen werden: und wer steht denn dem Bildhauer dafür ein, daß sein Werk allemal auf der nämlichen Stelle werde stehen bleiben? Ist er Decorateur? Hat er nicht die Verbindlichkeit auf sich selbstständige Kunstschönheiten zu liefern? Endlich aber geht über die Sorge für die Beleuchtung in Rücksicht auf Wahrheit beynahe immer einiges von der Wahrheit der Gestalt verloren. Man kann diesen Beweis nicht besser führen, als wenn man auf die Statuen des Bernini achtet. Um das Licht besser aufzufangen, hat er Fleisch, Haut, Gewand, Haar und Muskeln auf eine Art gebildet, welche nicht blos der Wohlgestalt, sondern auch der Wahrheit nachtheilig wird.

Viertes Kapitel.

Da nun die runde Sculptur den harten Stein als schöne nachbildende Kunst bearbeitet, Umsichten ihrer Körper liefert, diese nicht von andern sichtbaren Körpern durch einen Rahmen absondert, und auf Farbe und Beleuchtung in Ansehung der Treue gar nicht rechnet; so beschränkt dieß theils die Wahl der sichtbaren Gegenstände, welche sie nachbildet, theils der sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten, welche sie wieder liefert.

Die runde Sculptur bearbeitet den harten Stein als nachbildende schöne Kunst, und dieß führt allemal den Begriff einer kostbaren Materie und einer mühsamen Behandlung in der Absicht mit sich, den Beschauer dadurch zu belustigen, daß er den Schein des Würklichen darin aufsuche. Die runde Sculptur rundet diesen Stein, giebt Umsichten, und dieß führt allemal auf die Voraussetzung, daß der nachgebildete Körper auch in der Natur von mehreren Seiten beachtet zu werden pflege. Die runde Sculptur liefert Körper, in denen der Schein würklicher Körper enthalten ist, aber dieser ist von andern Körpern durch keinen Rahmen, durch keinen eingeschränkten Raum abgesondert, und Alles, was

man an ihm sieht und fühlt, wird als Schein der Wahrheit betrachtet. Das Werk, in dem der Schein enthalten ist, und der Schein selbst, fließen hier in einander. Endlich kömmt die Farbe und die Beleuchtung der Sculptur in Rücksicht auf Wahrheit gar nicht zu statten. Nur durch die Gestalt, in Umriß, Aufriß, und besonders auch in der Ründung ist die Bildhauerkunst wahr, und dieß setzt zum voraus, daß der nachgebildete Gegenstand nach der Gestalt, und besonders nach der Gestalt in der stereomatischen Ründung, beurtheilt zu werden pflege. Nun giebt es eine Menge von Gegenständen, von denen der Grad von Aufmerksamkeit, den wir ihnen in der Würklichkeit schenken, mit der Kostbarkeit des Stoffs und der mühsamen Behandlung in der Sculptur in gar keinem Verhältnisse steht. Wenn diese nachgebildet würden, so müßte die Unschicklichkeit der Wahl sogleich unsere Belustigung hemmen.

Dahin gehören Insekten, gewöhnliche Steine, Erdklumpen. Es giebt andere, deren Gestalt so leicht nachzuahmen ist, daß gar keine schöne Fertigkeiten zu der Nachbildung erforderlich sind, zum Exempel gewöhnliche Hausgeräthe, geometrische Körper in Stein gehauen: Es giebt andere, die in Stein gehauen mit dem Körper in der Würklichkeit selbst verwechselt werden, z. E. Tröge, Ecksteine, Kiesel. In allen diesen Fällen können wir nicht dadurch belustigt werden, den Schein in dem nachgebildeten Werke aufzusuchen.

Es giebt wieder andere Gegenstände, die wir in der Natur immer nur nach einer Ansicht, nicht nach einer Umsicht beurtheilen: entweder weil wir ganz unfähig, oder weil wir nicht gewohnt sind sie anders zu beurtheilen. Dahin gehören Gegenstände, die wir immer in einer sehr großen Entfernung sehen, die ihre körperliche oder stereomatische Ründung, mithin einen Haupttheil der Gestalt verlieren, und nur nach Umriß, Aufriß, Farbe und Helldunkelm als rund erkannt werden, z. E. Wolken, Mond, Sterne, entfernt liegende Gegenden.

Ferner gehören dahin Gegenstände, deren stereomatische Ründung wir zwar allerdings durch eine Umsicht erkennen können, an denen aber diese Art der Erkenntniß mit zu vielen Beschwerlichkeiten verknüpft seyn würde, um sie gewöhnlich einzunehmen. Dahin gehören Berge, große Haufen versammelter Menschen u. s. w.

Es giebt Gegenstände, welche eine so irregulaire abwechselnde, und mit andern Körpern, wofür doch ganz verschiedene Begriffe festgesetzt sind, ähnliche Gestalt haben, daß sie ohne Hülfe der Farbe und des Helldunkeln ganz und gar nicht erkannt werden können. Dahin gehören Eßwaaren, Brod, geschlachtetes Fleisch, Steine, Felsklumpen, Erdklöße: wer mag diese Körper nach der bloßen Gestalt unterscheiden? Aber selbst an Gegenständen, deren Nachbildung Hauptsüjets für die runde Sculptur seyn können, bildet sie

nicht alle diejenigen sichtbaren Eigenschaften und Beschaffenheiten nach, welche die Mahlerey liefern kann. Ich habe mich hierüber bereits im achten Buche dieses Werks weitläuftig erklärt. Das Lockere, Leichte, Nachgiebige, Sanfte, Flüßige, welches für den Anblick blos durch das Helldunkle und das Farbenspiel vollständig erkannt werden kann, bildet sie entweder gar nicht nach, oder deutet es nur an. Dahin gehören Busch, Wolle, Haare, Stoff, Blick u. s. w. Eben darum kann sie auch dasjenige, was in der physiognomischen und mimischen Darstellung des Menschen durch Farbe und Helldunkles erkannt wird, nur höchst mangelhaft wieder geben, und die Beschaffenheit, welche der Körper durch die Art des Lichts, das ihn beleuchtet, erhält, giebt sie gar nicht wieder. Da endlich der Körper, den sie darstellt, nicht in einem abgesonderten Raume von dem Zuschauer hingestellt wird; da seine Nebenwerke beynahe auch die Nebenwerke des Beschauers sind; so kann sie durch die Attribute, oder durch dasjenige, was den Körper umgiebt, lange nicht so viel Beschaffenheiten desselben, so viel Lebensumstände, kurz! so viel Merkmale seiner Persönlichkeit liefern als die Mahlerey.

Fünftes Kapitel.

Wesentlich belustigend in der runden Sculptur ist dieses, daß sie den Beschauer auf die Aehnlichkeit ihrer Werke mit solchen specifiken sichtbaren Körpern in der Natur aufmerksam macht, welche, im Abguß gesehen, als wahr, und der Prüfung ihrer Gestalt von mehreren Seiten würdig erkannt werden können.

Die Bildhauerkunst liefert, wie schon oft gesagt ist, den Schein sichtbarer Körper, so wie er sich im Abguß bilden könnte. Da sie aber diesen Schein in der Absicht liefert, damit der Beschauer sich an der wahrgenommenen Uebereinstimmung des abgenommenen sichtbaren Scheins mit dem Vorbilde specifiker Körper belustige; so folgt aus dem Vorhergehenden, daß die Sculptur nur dann belustigen könne, wenn sie solche natürliche Körper nachbildet, welche auch im Abguß als wahr, und als der Prüfung ihrer Gestalt von mehreren Seiten würdig erkannt werden würden.

Sechstes Kapitel.

Wesentlich schön an dem Aeußeren einer Bildsäule, mithin wesentlich wohlgefällig für das Auge, ist dasjenige, was sich dem betastenden Gefühl als angenehm durch den Anblick darstellt, und was sich bey der Prüfung der stereomatischen Ründung des steinernen Körpers in gleichzeitiger Rücksicht auf den Schein des lebenden Körpers, der darin enthalten ist, für immer wohlgestaltet darstellt.

Das Wohlgefällige für das Auge an einer Statue weicht so sehr von demjenigen ab, was wir in dieser Rücksicht am Gemählde aufsuchen, daß man beynahe sagen dürfte: je weniger mahlerische Würkung ein Gegenstand in der Natur thut, um desto geschickter ist er vielleicht für die Sculptur.

Das Angenehme in der Sculptur hängt besonders von der Art ab, wie sich die Statue dem Auge als angenehm zur Betastung darstellt.

Die Farbe thut etwas, aber wir rechnen immer mit dabey auf ihr Verhältniß zu dem Angenehmen der Betastung.

Der Marmor ist uns lieber als der Sandstein, weil er frischer und sanfter zu befassen ist.

Der kleinkörnigte Marmor ist uns lieber als der grobkörnigte, der mehr Unebenheiten bildet.

Eine Politur, die in Spiegelglätte ausartet, mögen wir aber auch nicht, sondern wir lieben eine sammetne Weichheit. Statuen, welche den Firniß des Alterthums bekommen haben, und ein sanfteres Spiel des Lichts befördern, sind uns angenehmer, als solche, welche nach Art des Porzellains zu glänzend sind. Die weiße Farbe ist uns besonders an jugendlichen und weiblichen Figuren wohlgefällig, wovon sich mehrere Ursachen angeben lassen, unter denen die, daß im Geheim die Sinnlichkeit mit würket, keine der geringsten ist. Das Fleckigte des Marmors, seine Streifen und Adern an der Statue wahrzunehmen, ist uns höchst widrig. Sehr restaurirte, gelb und grau gewordene Werke der Sculptur, werden Augen, welche nicht daran gewöhnt sind, gar nicht wohl gefallen.

Statuen aus Marmorarten von verschiedenen Farben zusammengesetzt thun der Regel nach keine gute Würkung, weil der Uebergang aus einer Farbe in die andere zu wenig sanft ist.

Harte Einschnitte sind widrig, weil sie dem betastenden Gefühle widerstehen, welches nicht sanft über die Oberfläche hinlaufen würde. Auch thun zu viele und zu nahe an einander liegende Cavitäten im Marmor keine gute Würkung.

Der angenehme Eindruck, welchen die Farbe der Statue auf das Auge macht, beschränkt sich also auf eine sehr geringe Anzahl von Farben, von denen, der Regel nach, zur Zeit nur eine als

Lokalfarbe das Ganze überzieht. An das Angenehme der eigentlichen Farbengebung ist gar nicht zu denken. Das Angenehme des Helldunkeln, oder des Spiels heller und dunkler Partien, ist in der Sculptur Werk des Zufalls und mit großer Vorsicht anzuwenden. Es ist dieß bereits angemerkt im dritten Kapitel dieses Buches. Inzwischen ist es nicht zu leugnen, daß in gewissen Fällen die Leitung des natürlichen Lichts, und die dadurch hervorgebrachte Vertheilung heller und dunkler Partien auf der Statue, dem Bildhauer zu Gebote stehe.

Alsdann ist das Spiel des Helldunkeln allerdings eine angenehme Eigenschaft mehr. Doch darf darauf nicht so viel gerechnet werden, daß wesentlich schönere Eigenschaften, oder gar Wahrheit darüber verloren gehen, oder daß man für ihren Mangel dadurch zu entschädigen hoffe.

Die mahlerische Wohlgestalt der aufgehügelten Bergform, der Weintraubenform, der abgeschichteten Grottendecoration, (vergleiche achtes Buch eilftes Kapitel,) ist dem Bildhauer von geringem Werthe und keinesweges wesentlich. Er hat keine Fläche mit Umrissen zu beschreiben, er kann der stereomatischen Ründung unbeschadet dem Beschauer die Körper en façe und im vollem Lichte zeigen, er hat auf die Würkung der Farbengebung gar keine, und auf die Würkung des Helldunkeln nur eine sehr beschränkte Rücksicht zu nehmen. Er höhlt endlich keine Tafel aus. Inzwi-

schen mag in gewissen Fällen die mahlerische Gruppirung ihm zu Hülfe kommen. Wesentlich ist sie aber für ihn gar nicht, und der Mangel anderer schönerer Eigenschaften, die ihm näher liegen, wird ihm um dieser hier willen im geringsten nicht zu gute gehalten. Sie ist immer nur eine Zugabe. Einige der schönsten Statuen des Alterthums zeigen sie gar nicht. Andere, welche sie zeigen, sind zugleich um anderer Ursachen willen wohlgestaltet.

Die Wohlgestalt, welcher die Sculptur wesentlich nachstreben muß, ist diejenige, welche den stereomatisch runden Stein in gleichzeitiger Rücksicht auf die Wohlgestalt des in demselben enthaltenen lebendigen Körpers schmücken kann.

Der Stein wird durch die Bearbeitung einer Wohlgestalt fähig, welche von derjenigen noch unabhängig ist, die der lebendige Körper, den man sich darunter denkt, in der Natur zeigen würde. Die Art, wie das Auge an den Umrissen des Marmors hinläuft, den Aufriß desselben faßt und sich mit seiner Ründung herumbiegt, ist von derjenigen verschieden, womit sie denselben Genuß von einem Körper in der Natur nimmt. Die regulairen Idealgestalten der alten Griechen sollen uns dieß weiter unten recht auffallend machen.

Aber man nehme selbst einen alten Kopf des Zeno, oder eines andern Philosophen in Marmor, und denke sich denselben Kopf in der Natur!

Hier würde er durch seine höckerigte und gerunzelte Stirn, durch seine hochliegenden Backenknochen, durch seine faltenreiche Wange gewiß dem Auge nichts Wohlgefälliges darbieten. Aber in der Büste erhält er dieß durch die sanften Uebergänge der einen Muskel in die andere, durch die Anordnung der Massen seines Gesichts, endlich durch die allmählige Ründung der Dicke seines Hauptes.

Dann hat die Skulptur auch den Vorzug, daß sie gewöhnliche Körper nachgebildet so stellen kann, daß sie wohlgestaltet erscheinen, dahingegen ein natürlicher Körper, um wohlgestaltet zu heißen, in jeder Lage diese schöne Eigenschaft zeigen muß. Inzwischen sind hierbey folgende Anmerkungen zu machen.

1) Die Wohlgestalt des Steines muß immer in Uebereinstimmung mit derjenigen Gestalt stehen, welche der Körper in der Natur hat. Das heißt, ich darf keinen Stein ganz wellenförmig oder ganz regulair hauen, der einen Körper vorstellen soll, welcher aus regulairen und wellenförmigen Formen zusammengesetzt ist.

2) Die Stellung muß nicht allein nach den Regeln der mahlerischen Wohlgestalt eingerichtet seyn, indem diese für die Sculptur ein höchst zufälliger Vorzug ist.

3) Die Stellung muß nicht nach den Regeln eingerichtet seyn, welche der Tanzmeister seinen

Eleven zur Wohlgestalt einer höchst abwechselnden Bewegung giebt. Denn diese contrastirt mit dem Wesen eines harten schwerfälligen Stoffes, der zu einem ewigen Anblick geschaffen ist. Mit einem Worte: die Wohlgestalt einer Statue muß von der Art seyn, daß ich den Marmor, in dem der Schein eines würklichen Körpers enthalten ist, von allen Seiten und auf beständig wahr und dem Auge wohlgefällig finden kann.

Das generisch Interessante muß bey Werken der runden Sculptur gesucht werden in der Kostbarkeit der Materie: seltene und kostbare Marmorarten führen auf den Begriff von Reichthum, Pracht, Seltenheit, so wie der Marmor überhaupt auf Vorstellungen von Dauer, Festigkeit u. s. w. leitet. Die Maaße der Figuren und ihre Anzahl führen gleichfalls auf Ideen von Größe, Zierlichkeit, Reichthum. Die Colossalische Figur verstärkt den Eindruck der Hoheit, die in etwas verkleinerten Maaßen dargestellte den Begriff der Zartheit. Eine größere Gruppe scheint uns reicher als eine einzelne Figur. Die abwechselnde Lage der Gliedmaßen, der fortschreitende Stand führt auf Vorstellungen von Lebendigkeit. Das Beywerk der Hauptfigur kann gleichfalls auf manche generisch interessante Vorstellungen hinleiten

Alle diese generisch interessanten Eigenschaften sind schön, aber einem Kunstwerke der Sculptur nicht wesentlich. Sie können mangeln oder gar

nicht beachtet werden, und das Kunstwerk bleibt doch schön. Der Torso im Belvedere mag dieß beweisen.

Siebentes Kapitel.

Schöne Eigenschaften, die zum Innern einer Bildsäule gehören, mithin interessant für die Seele des Beschauers sind, sind auch hier das Vortreffliche und specifisch Interessante der Bedeutung, des Geistes, des Ausdrucks, und diese Eigenschaften müssen der Regel nach bereits an dem Vorbilde in der Natur vorausgesetzt werden können. Nur in gewissen Fällen suchen wir sie allein an dem nachgebildeten Werke auf.

Das Vortreffliche und specifisch Interessante der Bedeutung (vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, fünftes Buch sechstes Kapitel, siebentes Buch zehntes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel) kann in der Bildhauerkunst aufgesucht werden, theils in dem Körper, welchem nachgebildet ist, theils in der Nachbildung selbst.

Eine ausgezeichnet regelmäßige Figur, dergleichen etwa ein vortreffliches lebendiges Modell in einer Künstlerakademie zeigen könnte, würde in Rücksicht auf die ausgezeichnete Richtigkeit und

Zweckmäßigkeit ihres Baues im Ganzen und im Detail eine vortreffliche Bedeutung haben.

Eine Statue, welche den Epiktet, den Sokrates, den Leibnitz darstellte, würde eine specifisch interessante Bedeutung haben, und in beyden Fällen würde die Bedeutung bereits in dem Vorbilde aufgesucht und gefunden werden können.

Wenn dagegen der Künstler einen nothdürftig gut gebaueten Körper in einer schweren Stellung, oder ein Muskelnspiel zeigt, welche, im Stein nachgebildet, ein außerordentliches Verständniß des menschlichen Körpers, eine ausgezeichnete Bestimmtheit in der Zeichnung, eine mehr als gewöhnliche Uebereinstimmung des harten Steins mit der elastischen Weichheit des Fleischs voraussetzt; so ist dieß das Vortreffliche und specifisch Interessante einer Bedeutung, welche blos dem behauenen Blocke, dem Werke gehört. Denn eben dieß Muskelnspiel, eben diese Stellung in der Natur gesehen, können vielleicht gar nichts Vortreffliches oder specifisch Interessantes in ihrer Bedeutung haben. Z. E. ein Knabe, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Mädchen, das niederhuckt, haben in der Natur gewiß keine vortreffliche oder specifisch interessante Bedeutung. Sie haben es aber in der Statue.

Eben so verhält es sich mit dem Vortrefflichen und specifisch Interessanten des Geistes.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, siebentes Buch eilftes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel.)

Ein Cäsarskopf zeigt einen vortrefflichen Geist, ein Kopf des la Mettrie einen specifisch interessanten. Der Rumpf des Herkules im Belvedere kann ihn auf diese Art gar nicht zeigen. Er liegt in dem Werke selbst, welches mich auf höhere Geistesfähigkeiten des Künstlers schließen läßt, welche ich dem Werke, als in ihm wohnend, beylege.

Nicht anders wird auch das Vortreffliche und specifisch Interessante des Ausdrucks beurtheilt.

(Vergleiche drittes Buch fünftes und sechstes Kapitel, siebentes Buch zwölftes Kapitel, achtes Buch zwölftes Kapitel.)

Ein Marc Aurel hat einen vortrefflichen, ein lustiger gutherziger Faun einen specifisch interessanten Ausdruck, welche ich beyde an den Vorbildern bereits in der Natur antreffen würde. Aber der Torso des Herkules, der Kopf des Caracalla sind beyde eines solchen Ausdrucks nicht fähig. Hier tritt in dem Werke, der Ausdruck des lebenden, athmenden Marmors, den ein vortrefflich, oder specifisch interessant empfindendes Herz eines Künstlers belebt hat, an die Stelle des Ausdrucks, den das Vorbild in der Natur haben müßte, um mir Affekte des Schönen einzuflößen.

In der gewöhnlichen Kunstsprache werden diese drey schönen Eigenschaften, die zum Innern einer schönen Statue gehören, so verschieden sie von ein-

einander sind, oft für eins genommen, und bald mit dem Worte Bedeutung, bald mit dem Worte Geist, bald mit dem Worte Ausdruck — das letzte ist das gewöhnlichste — bezeichnet.

Es bleiben jedoch hierbey folgende Bemerkungen zu machen übrig. Ob gleich in manchen Fällen das Vortreffliche und specifisch Interessante in Bedeutung, Geist und Ausdruck allein in dem Werke aufgesucht werden, ohne daran zu denken, ob der Körper in der Natur, nach welchem es gebildet ist, diese schönen Eigenschaften an sich tragen würde, so bleibt doch so viel gewiß, daß da, wo beydes zusammengehen kann, nicht allein eine größere Vortrefflichkeit anzutreffen sey, sondern daß wir auch in allen Fällen, wo sich beyde Rücksichten mit einander vereinigen lassen, diese Vereinigung als nothwendig voraussetzen. Dieß ist der Fall bey allen plastischen Darstellungen vollständiger specifiker Körper in der Natur. Man kann bey einem Rumpfe von einer Statue, bey der physiognomischen Darstellung eines Menschen- oder Thierkopfs, diese Stücke allenfalls allein in dem Werke aufsuchen; man kann, wenn man das Beywerk allein untersucht, eben diese Rücksichten auf das Vorbild und das Werk von einander trennen, und von einem bedeutungsvollen Faltenschlage, von einem geistvollen Haarwurf, von einem ausdrucksvoll fliegenden Stoffe reden: aber dieß geschieht nur aus Nachsicht entweder gegen den Zufall, welcher das Ganze verstümmelt

hat, dessen Theile wir nun als etwas Ganzes beurtheilen müssen; oder gegen die äußeren Umstände, welche den Künstler verhindert haben ganze specifike Körper zu bilden.

Wo aber der Künstler freye Hand gehabt hat, ganze specifike Körper zu bilden — und das setzen wir zum voraus, wenn er ganze Figuren darstellt — wo die Zeit sie nicht verstümmelt hat; da fließen Werk und Vorbild so sehr in einander, daß wir schlechterdings verlangen, der Körper, den wir nachgebildet sehen, müsse auch in der Natur gesehen bereits eine vortreffliche oder specifisch interessante Bedeutung, einen vortrefflichen oder specifisch interessanten Geist und Ausdruck zeigen, um für eine Schönheit zu gelten. Sonst hat er nur einige oder viel schöne Eigenschaften.

Wo der Bildhauer seinem Werke diese schönen Eigenschaften des Vorbildes beylegt, da braucht er weiter gar nicht darauf bedacht zu seyn, wie er es dem Beschauer begreiflich machen will, daß er mit ausgezeichneter Bestimmtheit und Verständniß, mit ausgezeichneten Geistesgaben, mit ausgezeichnet empfindendem Herzen gearbeitet habe; das Alles folgt aus der Arbeit selbst.

Achtes Kapitel.

Der Mensch mit seinen Attributen und das größere Thier sind die einzigen Gattungen sichtbarer Körper, aus denen der Bildhauer specifike Gegenstände zur Nachbildung wählen kann.

Aus dem bisher Gesagten wird man nun einsehen, warum die runde Sculptur sich bey der Wahl ihrer Sujets auf Menschen und größere Thiere mit wenigen Attributen einschränken muß, und warum sie selbst unter diesen nur solche Individuen und Arten zur Nachbildung aussuchen kann, deren Gestalt bey der Prüfung ihrer stereomatischen Ründung dem Auge wohlgefällig seyn kann, deren Bedeutung, deren Geist, deren Ausdruck vortrefflich oder specifisch interessant seyn können.

Neuntes Kapitel.

Begriff einer schönen Statue.

Eine Schönheit der Bildhauerkunst ist ein von schönen Fertigkeiten der menschlichen Hand und des menschlichen Geistes bearbeiteter Stein, in dem der Schein der stereomatisch runden Gestalt eines specifiken Menschen mit seinen Attri-

buten, oder eines größeren Thieres in der Absicht enthalten ist, damit der Beschauer an der Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten bey der Umsicht sich belustigen, und zu gleicher Zeit mittelst des Angenehmen und Wohlgefälligen der dem nachgebildeten Körper eigenthümlichen oder beygelegten Gestalt der stereomatischen Ründung für sein Auge, und durch die dem nachgebildeten Körper eigenthümliche oder beygelegte Bedeutung, Geist, Ausdruck, für seine Seele Affekte des Schönen erhalten könne.

Zehntes Kapitel.

Strenge Grundsätze der Sculptur über Häßlichkeit. In ihr ist alles Unregelmäßige häßlich, und alles was sich der Betastung auf eine widerliche Art zum Genusse aufdringen würde.

Die Sculptur, die eine Gestalt des Menschen, des größeren Thiers, abgezogen von Farbe, vom Helldunkeln unter andern Körpern hinstellt, fordert mich unmittelbar auf, den Begriff, den ich vom Menschen und größerem Thiere festgesetzt habe, und der von keinem andern Körper so allgemein verbreitet unter wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt ist, sogleich auf die Statue anzuwenden. Kein Nebenumstand kann mich dar-

über verblenden. Ich sehe sie von allen Seiten. Also ist es nicht genung, daß ich keinen Ekel bey dem Anblick der Gestalt empfinde, daß ich nichts Entstelltes, nichts Verstümmeltes, nichts Verschrobenes daran sehe: nein! die Figur muß regelmäßig oder gut gebauet erscheinen. Was darunter zu verstehen sey, ist im fünften Buche im Einundzwanzigsten Kapitel weitläuftig gesagt worden. Außerdem leide ich nicht, daß sie mir an diesen Gestalten etwas zeige, was sich dem Gefühl der Betastung auf eine widerliche Art zum Genusse ausdrängt, z. E. Schlaffheit in den elastischen fleischigten Theilen u. s. w. Das alte Weib auf dem Capitol, die sogenannte Praefica, oder Hekuba, ist kein Gegenstand für die Sculptur.

Eilftes Kapitel.

Die Sculptur bildet zweckmäßig treu nach, darum bildet sie vieles an den Gegenständen ihrer Darstellung anders oder gar nicht nach, was die Mahlerey liefert.

Treu nachbilden heißt in den schönen Künsten in der Absicht nachbilden, damit der Beschauer an der Wahrnehmung der Aehnlichkeit, unter begleitenden Affekten des Schönen sich be-

lustige. Wenn nun die Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehen, es nicht zulassen, alle Eigenthümlichkeiten des Vorbildes darzustellen, oder wenn der Zweck ohne eine gewisse Treue erreicht wird, ja! wenn der Zweck durch diese sogar gehindert, vernichtet werden könnte; so setzt der Künstler seiner Treue Gränzen, beschränkt seine Bemühungen wahr zu seyn auf dasjenige, worin er vollständig wahr seyn kann, und hofft mit Recht, der Beschauer werde in den übrigen Stükken ihm Nachsicht und sogar Gerechtigkeit nicht versagen.

Also renunciirt er zuerst darauf, in demjenigen treu zu seyn, was an dem Menschen und am größeren Thiere in einer flüssigen, lockeren, saftigen, beweglichen Eigenschaft in einem Mangel von Widerstande gleichsam sein Wesen zu haben scheint, im Abguß nie deutlich werden kann, und wenn es deutlich wird, dem betastenden Gefühle mittelst des Auges widersteht. Dahin gehören das beseelte Auge, das lockigte Haar, das schlaffe Fleisch und die hängende Haut. Alles dieß wird für den Anblick nur durch Farbe und Helldunkles ausgedrückt, wie schon mehrere male gesagt ist. Der Bildhauer muß diese Theile andeuten, weil er sonst die Gestalt nicht vollständig liefern würde: aber da er sie nicht völlig treu nachbilden kann, und zu gleicher Zeit auf das Wohlgefällige für das Auge rechnen muß, so hat er allemal dahin zu sehen, daß der Beschauer ihm

keine Anmaßung anmerke hierin treu seyn zu wollen, und dadurch das Gefühl der Treue in den Theilen, worin er treuer seyn könnte, oder das Gefühl des Wohlgefälligen für das Auge zu beleidigen. Es ist also des Bildhauers Sorge besonders auf die festen Theile des Körpers und auf das elastische Fleisch gerichtet, und erst nachher auf die übrigen, lockern, flüssigen, beweglichen. Man verzeiht ihm also gern, wenn er den Augapfel nicht ausdrückt, wenn er die Haare gar nicht andeutet, wo sie nicht angedeutet zu werden brauchen, weil sie zu glatt, gleich und eben liegend, oder zu sparsam sind: an den Augenbraunen, auf dem Leibe des Menschen, und sogar der Thiere: Man verzeiht ihm gern, wenn er die Runzeln des Fleisches wegläßt, und sogar das Haupthaar so wenig als möglich in herabfallenden Locken bildet. Viel lieber sieht man diesen Mangel an Treue, der durch die Gränzen der Kunst authorisirt wird, als ausgehölte Augapfel, Locken, die wie Stricke oder unförmliche Steinklumpen aussehen; Fleisch, das wie Wachs geknetet, oder in Runzeln zerschnitten ist. Alle diese Behelfe werden nicht durch Nothwendigkeit gerechtfertigt, befriedigen nicht die Begierde Treue zu finden, und beleidigen das Gefühl des Schönen bey der instinktartigen Anschauung auf mannigfaltige Art und Weise.

Noch mehr Pflichten liegen dem Bildhauer bey der Behandlung der Gewänder und eigent-

lichen Attribute ob. Wo Gewand überflüssig ist, wird er es nicht wählen, weil er die festen Theile des Nackenden mit befriedigender Treue, hingegen die lockern Stoffe und ihren beweglichen Fall immer mit großem Anspruch auf unsere Nachsicht in Stein nachbilden muß. Inzwischen ist das Gewand oft nothwendige Bekleidung: und es kann zuweilen sogar das Gefühl des Schönen bey der instinktartigen Anschauung erwecken. Allein allemal muß es Bekleidung des Nackenden bleiben, und nie darf es dieses dem Auge ganz entziehen: nie darf es so gebildet werden, daß es für Felsklumpen angesehen werden kann, und den Blick von dem menschlichen Körper abzieht.

Attribute von großem Umfange gehören gleichfalls nicht für die Sculptur: einmal deswegen nicht, weil die Sculptur sie selten mit Glück nachbildet: dann aber auch darum nicht, weil sie den Blick von der Hauptfigur abziehen. Die Hauptfigur bleibt aber immer der Mensch, wenn auch große Thiere neben ihm dargestellt werden. An ihm suchen wir Wahrheit und Schönheit hauptsächlich auf, und sollten diese unter einer zu fleißigen, zu schönen, ja sogar zu treuen Nachbildung leiden, so sind wir es sogar zufrieden, daß Fleiß, Schönheit, Treue in den Attributen aufgeopfert werden.

Zwölftes Kapitel.

Plastische Darstellung des Menschen und größerer Thiere.

Die plastische Darstellung des Menschen und des größeren Thiers geht unmittelbar dahin, durch die Bildung der Gestalt seines Körpers dem Beschauer das Gefühl der Schönheit zu geben.

Was darunter zu verstehen sey, ist weitläuftig von mir gesagt worden im fünften Buche dieses Werks, daher ich mich hier aller Wiederholung enthalte. Nur das Einzige muß bemerkt werden, daß bey der Schönheit des menschlichen Körpers in der Natur seine Stellung, sein mimischer Ausdruck, gar nicht in Anschlag kommen; dahingegen in der Sculptur durch die Stellung und durch den mimischen Ausdruck, da beyde sich immerwährend dem Auge darstellen, und dem Körper als anklebend gedacht werden, das Gefühl der Schönheit sehr unterstützt werden kann. Inzwischen sind diejenigen Statuen unstreitig plastisch am schönsten, die man sich, in Ruhe gestellt, als Schönheiten denken mag.

Es ist gar nicht zu leugnen, daß die plastische Darstellung des Menschen und des größeren Thieres der runden Sculptur am allernächsten liege. Da man ihre Werke von allen Seiten betrachten

kann, so wird man ganz eigentlich darauf geführt, die Wohlgestalt, die ausgezeichnete Vollständigkeit, Zweckmäßigkeit, Richtigkeit des Körperbaues zu prüfen, den Geist, den Ausdruck daran aufzusuchen. Die Kostbarkeit des Stoffs, die beschwerliche mechanische Behandlung, alles führt auf die Voraussetzung, daß der Künstler nicht gewöhnliche, sondern vortreffliche specifike Wesen habe nachbilden wollen. Durch den individuell physiognomischen und mimischen Ausdruck kann zwar auch der Mensch und das Thier vortrefflich, und der Aufmerksamkeit würdig werden. Aber beydes liefert die Sculptur lange nicht in der Vollkommenheit wie die Mahlerey. Beyde sind der Wohlgestalt oft gefährlich, und von der Farbe und Beleuchtung höchst abhängig. Dahingegen kann dasjenige, was aus der Gestalt in Ruhe, der Wohlgestalt unbeschadet, erkannt werden mag, mit äußerster Treue von ihr wieder geliefert werden. Ohnedem ist das Werk aus Stein, etwas, worauf man stößt, etwas ewig Dauerndes und Fortwährendes, und man dürfte dreist behaupten, eine schöne Bildsäule sey ein Denkmal, ein Monument schöner Menschen- und Thiergestalten.

Diese schönen Menschen- und Thiergestalten können würklich in der Natur gelebt haben, und die Sculptur kann sie durch treue Nachbildung auf die Nachwelt bringen. Hierüber habe ich nichts zu sagen, da das Nöthige darüber bereits in dem fünften Buche vorgekommen ist. Ganz

anders aber verhält es sich mit der Idealgestalt, oder mit dem Vorbilde eines Menschen oder größeren Thieres, welches nie existirt hat, und welches die Einbildungskraft des Künstlers sich entweder zusammengesetzt oder geschaffen hat.

Diese Idealgestalt ist von dreyfacher Art. Entweder die blos zusammengesetzte: die einzelnen schönen Eigenschaften existiren zwar in eben der Maaße an lebenden Menschen oder Thieren, aber nicht in eben diesen Verhältnissen, man hat sie nie in dieser glücklichen Vereinigung gesehen. Hier ordnet der Künstler das einzelne würklich am Menschen oder größeren Thiere existirende Schöne nur an, und fügt es zusammen zur Schönheit: Oder, man wählt ein schönes Individuum, welchem man aber in einzelnen Theilen nach Begriffen schöner Gestalten und eines schönen Charakters nachhilft: In diesen beyden Fällen verfährt der Bildhauer wie Decorateur des menschlichen Körpers. Oder es existiren die einzelnen schönen Eigenschaften nicht einmal in eben der Maaße an würklich lebenden Menschen oder Thieren. Der Künstler schafft das Einzelne und das Ganze, er verfährt ganz wie ein Baumeister des menschlichen Körpers. Die beyden ersten Arten der Idealgestalt werden an einigen der antiken Statuen, und an den mehrsten modernen angetroffen. Die zweyte findet man auf eine glückliche Art nur von den alten Bildhauern erreicht.

Dreyzehntes Kapitel.

Von der zusammengesetzten Idealgestalt.

Bey der zusammengesetzten Idealgestalt weiß ich weiter nichts zu bemerken als dieß, daß der Bildhauer darauf zu sehen habe, daß die einzelnen schönen Theile, welche er aushebt, mit dem Begriffe der Art und der Gattung, wozu der Körper gehört, übereinstimmen, und mit der Wohlgestalt, der Bedeutung, dem Geist und dem Ausdruck des specifiken Wesens, welches zusammengesetzt wird, im Verhältnisse stehen. Es können ein paar Augen schön in einem Gesichte seyn, und in dem andern gar keine Würkung thun: entweder weil sie nur zu einem gewissen Geschlechte, einem gewissen Alter und Stande gehören, oder weil sie hier die Wohlgestalt aufheben, oder hier dem Gesichte die Bedeutung, den Geist, den Ausdruck rauben. Die Augen der Juno sind schön, passen aber nicht zu einem jugendlichen Mädchen, zu dem Reize ihrer Wohlgestalt, zu der Bedeutung einer Venus, und zu dem Geiste und dem Ausdruck, den wir an ihr verlangen.

Die Sache läßt sich nicht näher durch Worte bestimmen. Aber in den mehrsten zusammengesetzten Idealgestalten der Neueren wird hierin gefehlt. Viele Figuren von Mengs, der so viel

von der Wahl des Schönsten in der Natur geredet hat, geben darüber den deutlichsten Beweis.

Vierzehntes Kapitel.

Von der idealisch nachgebildeten Individualität.

Die gewöhnlichste Art zu idealisiren ist diese: Man wählt einen schönen Körper in der Natur aus, und verbessert ihn nach Begriffen, welche von der Wohlgestalt des menschlichen Körpers und seinen sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Charakter festgesetzt sind. Hat er einen Zug an sich, der mit der Wohlgestalt nicht zusammenstimmt, so läßt man diesen weg, und substituirt ihm einen andern. Ist die Bedeutung nicht bestimmt genung, oder sittlich indifferent, sind Geist und Ausdruck nicht auffallend genung oder unbedeutend, so hilft der Künstler nach. Z. E. man findet einen schönen Menschen auf der Straße. Er ist vortrefflich gebauet, nur die Beine sind schief, wohl, so werden sie gerade gebildet: er hat das Eigenthümliche eines plumpen Bauren an sich, man giebt ihm das Svelte der höheren Stände: er hat etwas Dummes im Gesichte, man giebt ihm Verstand: er hat etwas bösartiges in der Miene, sie wird gutgeartet u. s. w.

Die mehrsten Figuren der Neueren und sehr viele alte sind solche idealisirte Nachbildungen individueller Menschen. Der Antinous ist von dieser Art, viele Ringer- und Kriegerstatuen sind es, vielleicht gehört selbst die Mediceische Venus hieher.

Funfzehntes Kapitel.

Von der geschaffenen Idealgestalt, und besonders von der griechischen.

Man kann sich aber auch eine andere Art der Idealisirung denken, nämlich diese:

Der Sculpteur kann ungefähr wie der Baumeister verfahren. Kann eine gewisse Art von Menschen vor sich hinstellen, und dasjenige, was nothdürftig erfordert wird, um ihre Gestalt für eine menschliche zu erkennen, sie für vollständig richtig und zweckmäßig zu halten, davon abnehmen, und nun, diesen charakteristischen Eigenschaften unbeschadet, ihnen noch andere beylegen, welche ihre Wohlgestalt und das Interesse ihrer Bedeutung, ihres Geistes, ihres Ausdrucks erhöhen. Alsdann führt er ein Menschengebäude auf, welches zwar in der Natur so nicht angetroffen wird, dem wir es aber zutrauen, daß es würklich existiren könnte, und alsdann von jeder-

mann für eine menschliche und vortreffliche Gestalt gehalten werden würde.

Dieß hat man bis jetzt auf zweyerley Art zu erreichen gesucht: Man hat entweder dem menschlichen Körper die Wohlgestalt eines zur Ausfüllung eines Gemähldes bestimmten Gegenstandes, und die Bedeutung, den Ausdruck, den Geist eines Abstrakts gegeben, oder man hat es so wie die Griechen gemacht, und wie die es gemacht haben, soll gleich gesagt werden.

Die erste Art idealisirend zu schaffen ist lange in der neueren italienischen und französischen Schule Mode gewesen. Eine Statue in diesem Style ist ein Wesen, dem alle Knochen im Leibe zerschlagen sind, dessen Fleisch wie Wachs geknetet zu seyn scheint, dessen Wohlgestalt nach den Regeln eines aufgehügelten Berges im Umriß geformt, dessen Aufriß wie eine Weintraube angeordnet ist, und dessen Bedeutung, Geist und Ausdruck zu Karrikaturen werden.

Dieser Styl ist so falsch, stimmt so wenig mit dem Wesen der nachbildenden Künste überhaupt, und besonders der Sculptur überein, daß er weiter gar keiner Rüge bedarf.

Die Idealgestalt der alten griechischen Künstler, ihr idealisirter Körperbau war ganz etwas anders.

Sie scheinen dabey folgendermaßen verfahren zu seyn:

1) Sie suchten dem Werk von Stein eine Wohlgestalt zu geben, welche independent von dem Scheine eines lebendigen Körpers, der in dem Werke enthalten war, jeden todten festen Körper schmücket, und zwar durch die Aehnlichkeit seiner Theile und ihres Verhältnisses unter einander mit geometrischen Figuren und leicht aufzulösenden geometrischen Maaßen.

2) Sie suchten zum Vorbilde des Scheins, den der Stein enthalten sollte, nicht einzelne Individuen aus, auch bildeten sie sich keine Abstrakte. Aber sie bildeten sich Repräsentanten gewisser Menschenarten, und zwar aus den edleren Klassen, deren Charaktere folglich schon durch sich selbst sittlich vortrefflich oder specifisch interessant waren.

3) Sie stellten diese sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Menschenarten mit der größten Vollständigkeit, Richtigkeit, Zweckmäßigkeit, unter gleichzeitiger Beobachtung der Wohlgestalt dar, welche den todten Stein und die animalischen Körper schmücken. Nie hat die Kunst der Griechen damit angefangen die gemeine Natur nachzuahmen. Diese Behauptung ist entweder falsch, oder sie beruhet auf undeutlichen Begriffen von dem was Natur heißt.

Versteht man darunter Nachbildungen individueller Menschen ohne Auswahl, ohne Rücksicht auf die Schönheit der Formen, so ist die Idee gar nicht zu vertheidigen. Denn um die Indi-

vidua-

vidualität in Stein nachzubilden, dazu gehört vielleicht mehr mechanische Fertigkeit als eine Pallas Giustiniani zu hauen. Nein! die ersten rohen Versuche in der Kunst können für nichts gelten, als für Andeutungen der Gestalt der ganzen Gattung: Mensch überhaupt. Andeutungen, durch einen Kopf, zwey Arme, zwey Beine u. s. w. die gar nicht für Nachbildungen specifirer Wesen genommen werden mögen.

Als sich die Kunst ein wenig zu heben anfing, so war man zuerst darauf bedacht diesen Andeutungen menschlicher Formen in Stein, eine dem fleißig bearbeiteten Steine angemessene Wohlgestalt zu geben; und die Bildsäule ward nun ein wohlgestaltetes Symbol des Menschen. Alles ist an den älteren griechischen Statuen, welche über die ersten rohen Versuche hinaus sind, regulair geometrisch, steif symmetrisch und eurythmetisch im Aufriß, geradlinigt im Umriß, eckigt oder zirkelrund in der Ründung. So erscheint die Pallas Giustiniani, so erscheinen die Figuren im sogenannten Etruscischen Style. Ich habe in meinem Werke über Rom, verleitet durch erlernte Vorstellungen, diese Steifigkeit dem Bemühen der Künstler wahr zu seyn zugeschrieben. Aber eigenes Nachdenken hat mich eines anderen belehrt. Denn wer sich blos an die Natur hält, und diese treu nachbildet, wird nicht steif regulair. Nein! jene Steifigkeit rührt nicht von dem mangelhaften Bestreben treu zu seyn her, sie rührt

von der Unfähigkeit her dem behauenen Steine diejenige Wohlgestalt zu geben, die dem darin enthaltenen Scheine des menschlichen Körpers eigenthümlich ist. Der Künstler, der sich zu helfen sucht, substituirt ihr diejenige, welche jeder Handwerker, der mit Winkelmaaß, Zirkel und Senkbley arbeitet, seinem Block zu geben sucht; er substituirt ihr diejenige, welche wir an allen festen todten Körpern, an unsern Gebäuden, an unserm Hausgeräth lieben; er substituirt ihr endlich diejenige, welche sogar in der Mahlerey die Albert Dürer, die Pietro Perrugnio, und die noch früheren Meister ihren Figuren zu geben suchten. Die blos wahren Künstler, die Algardi, die Rembrandts, die Michael Angelo Caravaggio datiren immer aus Zeiten, worin die mechanische Fertigkeit schon außerordentlich zugenommen hat, und nicht selten folgt diese auf den Ueberdruß an der wahren Schönheit.

Aber jenen Zeiten des altgriechischen oder sogenannten Etruscischen Styls folgte die Zeit des Flors der Kunst, welche mit der zunehmenden mechanischen Fertigkeit eintrat. Nun konnte man sich der Natur mehr nähern, das heißt man konnte dem Stein auch die Wohlgestalt beylegen, welche dem Körper, den er vorstellen sollte, eigenthümlich ist. Und das that man; aber ohne die Wohlgestalt, welche den Stein, den todten festen Körper schmückt, aufzuopfern. Einmal weil man die vortreffliche Würkung wahrnahm, welche aus

der Vereinigung beyder entsprang, zweytens weil die regulaire Gestalt nun einmal mit zu den mythischen Vorstellungen gehörte, welche die Griechen über die Gestalt ihrer Götter festgesetzt hatten. Drittens endlich weil die körperliche Bildung des Volks würklich auf eine solche Regularität zurückführt. Wie groß inzwischen der Abstand des regulairen Baues idealisirter Statuen und würklich lebender Griechen, selbst in den damaligen Zeiten, gewesen sey, das mögen die Bildnisse beweisen, die sich bis auf uns erhalten haben. Ja! wenn sie sogar idealisirt sind, so unterscheiden sie sich noch von den geschaffenen Idealgestalten. Die Venus Medicea, die tragische Muse, der Kopf des Alexanders dienen zu Beweisen.

Weiter: Man hatte Götter vorzustellen: Götter und Heroen. Eine übermenschliche Klasse von Wesen, die man sich aber unter menschlichen Formen, mit menschlichen Charakteren, ja! sogar unter menschlichen Verhältnissen von Alter, Geschlecht, Stand, Beschäftigungen u. s. w. dachte. Bey zunehmendem Wachsthum der Kunst suchten die Künstler den Charakter, welcher die Gottheit unterschied, schon durch die Form seines Körpers auszudrücken, und sie suchten in ihrem Charakter auch nur dasjenige auf, was sich durch die äußere Form bezeichnen läßt. Daher der Unterschied zwischen den dichterischen Vorstellungen der Gottheiten und denjenigen, welche der Künstler liefert.

Apollo als Symbol der Sonne läßt sich durch die äußere Formen nicht charakterisiren, (ich nehme hier gern zurück, was ich dieserhalb im ersten Theile meines Werks über Rom S. 50. von dem Apollo im Belvedere gedichtet habe) aber als Jüngling zur Ausübung der Künste, und zu den Belustigungen einer edleren Muße angezogen, läßt er sich schon durch seine Gestalt charakterisiren. Bacchus Sinnbild der cultivirten Natur, besonders des Weinbaues, läßt sich nicht durch die Gestalt bezeichnen; aber der Sohn der Freude, der liebliche Genießer der Früchte der cultivirten Erde, des Wohllebens, läßt sich durch seine Gestalt bezeichnen. Merkur Sinnbild der Sprache, der Vortheile der bürgerlichen Gesellschaft und des Handels und Wandels, läßt sich nicht durch die Gestalt versinnlichen: wohl aber der listige schnelle Reisende, der gewandte Athlet, der Bote der Götter. Herkules der riesenstarke Besteher von Abentheuern, ist ganz geschickt zur bildlichen Darstellung. Mars der körperlich ausgebildete Krieger, mit der Kühnheit, dem Trotz, aber auch mit dem Biedern des Heldens. Jupiter der große und gute König: Juno die ernste, züchtige, stolze Matrone: Diana die abgehärtete keusche Jägerinn: Venus das reizende gegen Beyfall und Sinnlichkeit nicht unempfindliche Weib: Minerva das Weib mit kriegerischem überlegtem Muth: — das Alles ließ sich durch die äußere Gestalt charakterisiren.

Es ließ sich durch die äußere Gestalt charakterisiren, und führte auf Vorstellungen, die, wenn sie auch nicht versinnlicht dargestellt wären, schon den Begriff des sittlich Vortrefflichen, oder specifisch Interessanten mit sich führten.

Aber nun kam die Ausführung hinzu, welche diese sittlich vortrefflichen oder specifisch interessanten Charaktere ganzer Menschenarten mit einer Vollständigkeit, mit einer Richtigkeit, mit einer Zweckmäßigkeit darstellte, welche den Vorstellungen sittlich schlechter oder höchst uninteressanter Charaktere schon eine Vortrefflichkeit, ein specifikes Interesse blos durch die Behandlung beygelegt haben würde. Ein Sklave, ein verworfener Bösewicht, so auffallend wahr charakterisirt, wie die alten Bildhauer ihre Götter und Helden in allen Theilen des Körpers und seinen Verhältnissen ahnden ließen, würde bereits den Begriff einer ausgezeichnet vorzüglichen Bedeutung, eines ausgezeichnet vorzüglichen Geistes und Ausdrucks, in Rücksicht auf die Geschicklichkeit des Künstlers erhalten haben. Und nun gar diese Geschicklichkeit zur Darstellung solcher Charaktere angewandt! Man denke, man fühle die Würkung!

Die alten Bildhauer haben jene edleren Charaktere nie als Abstrakte behandelt, das heißt, ohne die Eigenthümlichkeiten der Form der ganzen Gattung, Mensch, treu mitzuliefern, blos die Eigenthümlichkeiten der Form der besondern Art, des guten und großen Königs, des Sohns der

Musen und der Freude u. s. w. dargestellt. Sie würden alsdann Karrikaturen, nicht Nachbildungen specifiker Wesen hervorgebracht haben. Aber sie haben auch in ihren idealischen Figuren niemals Individualitäten geliefert, das heißt, ihren Formen solche Eigenthümlichkeiten beygelegt, woran man erkennt, daß würklich lebende Personen nachgebildet sind. Wo dieß der Fall ist, da gehört die Statue zu physiognomischen Charakterstücken, nicht zu den eigentlichen Idealfiguren. Ueber jene mehr in der Folge. Nein! eine Idealgestalt der Griechen ist Repräsentant einer ganzen edleren Menschenart, nicht so generell dargestellt, um nur die unterscheidenden Züge der Art zu zeigen, aber auch nicht so partikulair, um für ein bestimmtes lebendes Individuum in der Natur gehalten zu werden. Die Empfindung, welche sie einflößen, ist diese: das Vorbild hat nicht existirt, aber wenn es erschiene, man würde es mit Bewunderung, aber ohne zweifelndes Erstaunen sehen.

Die Züge, womit der Künstler seine idealischen Gestalten charakterisirte, waren aus Bemerkungen über den Ausdruck des Charakters an den äußeren Formen entstanden, und den Stoff dazu hatten nicht blos lebende Menschen, sondern auch Thiere, ja! leblose Körper gegeben. In so fern ist es wahr, daß selbst die geschaffene Idealgestalt der alten Griechen aus einzelnen würklichen schönen Eigenschaften zusammengesetzt sey.

Aber welch ein Unterschied zwischen dieser Art der Zusammensetzung und derjenigen, deren sich Zeuxes bedient haben soll, und denen unsere neueren folgen. Diese nehmen zehn, zwölf schöne Individuen aus der Natur, entlehnen von dem einen ein Auge, von dem andern eine Stirn, von dem dritten ein Bein u. s. w., und fügen das einzelne Fertige zusammen. Der alte Bildhauer drang in den Geist des Schöpfers, ahndete ihn aus Bruchstücken, aus dem Auge des Ochsen, so wie aus der Form des gespannten Bogens, und schuf das Auge der Juno.

So schuf der alte Bildhauer und charakterisirte sittlich vortreffliche oder specifisch interessante Charaktere, mit einer Vollständigkeit, mit einer Richtigkeit, mit einer Zweckmäßigkeit, welche seinem Werke als nachbildendes Werk independent von dem inneren Werth des nachgebildeten Körpers ausgezeichnet, vorzügliche Bedeutung, Ausdruck und Geist gesichert haben würden; und damit verband er eine Wohlgestalt im Umriß, im Aufriß, in der Ründung, welche dem menschlichen weichen lebenden Köper eigen ist, ohne diejenige aufzuopfern, welche den festen todten bearbeiteten Körper von Stein an sich zu schmücken im Stande ist.

Und so wäre der Begriff der griechischen Idealgestalt entwickelt: Ein Marmorblock mit der Wohlgestalt eines todten festen bearbeiteten Steines geschmücket, der zugleich den Schein eines

wohlgestalteten menschlichen Körpers als Repräsentanten einer edleren Menschenart, mit der höchsten Vollständigkeit, Richtigkeit und Zweckmäßigkeit in sich faßt.

Ohne mich hier in ein weiteres Detail einzulassen, als welches dem Zweck dieses Buchs zuwider seyn würde, will ich zur Unterstützung meiner Sätze nur die Vergleichung zwischen dem Kopfe einer modernen zusammengesetzten Idealgestalt, einer Madonna von Fiammingo, und einer antiken Psyche, deren Abgüsse ich hier beyde vor mir stehen habe, anstellen.

In beyden herrscht der Charakter sittsamer Einfachheit und Sanftmuth, und dieser Charakter ist an beyden mit äußerster Richtigkeit, Zweckmäßigkeit, Vollständigkeit in jedem Zuge ausgedruckt. Auch zeigen beyde Wohlgestalt sowohl in den einzelnen Theilen als im Ganzen. Sie haben eine ovale Gesichtsform, sanft gesenkte Profile, die Lage der Theile gegen und unter einander ist symmetrisch und eurythmetisch, ohne steif zu seyn.

Worin sind sie denn von einander verschieden? Darin: die Madonna von Fiammingo hat eine Wohlgestalt, welche nur lebendigen weichen Körpern eigen seyn kann: der antike Kopf hat zugleich diejenige, welche todten festen Körpern eigen seyn muß, wenn sie uns gefallen sollen. Der letzte zeigt ein Profil, worin die wellenförmige Linie mit der geraden auf eine so glückliche Art

abwechselt, daß die gerade darin prädominirt, ohne die erste aufzuheben. Das Oval der Antike ist so gerundet, daß der Zirkel es beynahe ausmessen könnte. Die Augen der Antike liegen so tief im Kopfe, daß der Blick sogleich die beyden gegen einander über liegenden beschatteten Maßen als symmetrisch faßt: die Nase ist so eckigt breit, daß sie ein Oblongum bildet, die Augen selbst so ovalmäßig, der Mund so quadratmäßig, das Kinn ist so zirkelmäßig geformt, und das Alles ist so auffallend eurythmetisch unter einander gereihet, daß der Beschauer das Ganze sogleich in lauter geometrische Figuren eintheilen, zeichnen, und dann sich überzeugen zu können glaubt, independent von aller Bedeutung eines menschlichen Kopfs eine wohlgefällige Vereinigung geometrischer Wohlgestalten vor sich zu haben. Dabey ist die Behandlung nie von der Art, daß man die harte Masse, welche behauen ist, vergessen könnte.

An dem neueren Kopfe ist das Alles anders. Das Profil ist gleichfalls sanft gesenkt, aber mit einer auffallenden Prädominirung der wellenförmigen Linie über die gerade. Das Oval ist vorhanden, aber es ist untenhin zu spitz gegen die obere Breite, und zu abfallend gegen den Kinnbacken zu, als daß das Auge jemals in die Versuchung kommen sollte, es für meßbar zu halten. Die Symmetrie, die Eurythmie sind vorhanden, die einzelnen Theile lassen sich in Oblonga, Rhom-

koiden, Zirkel und Ovale bringen, aber das Alles ist versteckt, und der Uebergang des einen Theils in den andern ist so verschmolzen, daß sie sich gar nicht auffallend von einander abzeichnen. Dabey ist die ganze Behandlung des Marmors von der Art, daß man mehr eine weiche boßirte Masse, als einen festen behauenen Stein zu sehen glaubt.

Ferner weichen beyde in der Stellung von einander ab. Die Madonna sieht unter sich zur Seite, sie will sich nicht ganz ins Gesicht fassen lassen. Die Psyche schaut gerade vor sich, ohne Biegung, die ihrer Stellung einen besonderen Reiz geben, oder gar etwas sagen soll, was ich nicht verstehe. Ferner die Haare liegen an dem Kopfe des antiken Kopfes kurz gekräuselt an einander: der Kopf des Fiammingo zeigt sie wie eine weiche unhaltbare Masse. Das Gewand an dem ersten läuft mit seinen Falten gerade herab, und die Säume durchkreuzen es eben so gerade in die Queere: das Fiammingische Gewand fällt irregulair, und bildet eine Menge von Sinuositäten.

Eben so auffallend ist die Verschiedenheit, wenn man auf die Darstellung des Charakters zurückgeht, auf die Bedeutung, den Geist, den Ausdruck. In dem Kopfe des Fiammingo glaube ich die Nachbildung eines würklich lebenden Mädchens zu sehen. Wahrlich! so etwas, dünkt mich, hätte ich schon gekannt. „War es nicht das Mädchen dort, das Mädchen hier, das ungefähr so

„aussah? Es ist der Geist, der die sittsame „sanfte Einfachheit zu begleiten pflegt, aber ein „wenig Kleinheit, der zu dem Charakter nicht „nöthig wäre, scheint doch aus dem kleinlich zu„rückweichenden Kinne hervorzuscheinen. Das „ist ja ein individueller Zug! Es ist der Aus„druck der Gutherzigkeit. Aber wozu die lächelnde „Gezogenheit im Munde: Ha! die Lose! ganz „unbekümmert durch ihr gutes Herz zu gefallen, „mag sie doch nicht seyn, und das ist ja wieder „ein individueller Zug!“

Das sag' ich mir bey dem Madonnenkopf von Fiammingo. Und nun bey dem antiken Kopfe der Psyche.

„Du bist ein Wesen meiner Gattung: einer „Art, die ich kenne! Wenn ich dich in der Na„tur sähe, ich würde dich sogleich für ein specifi„kes sittsam einfaches, sanftes Mädchen halten, „aber von meiner Bekanntschaft bist du nicht. „Alles in dir führt auf den Begriff des Charak„ters deiner Art: du hast es so wie du es haben „mußt, um für das, was du seyn sollst, erkannt „zu werden: Nichts Ueberflüßiges, nichts Frem„des, nichts Unharmonisches, was die Ahndung „einer individuellen Gesichtsbildung mit sich „führte!“

Hieraus folgt eine ganz verschiedene Würkung beyder Verfahrungsarten auf den Beschauer. Die zusammengesetzten Idealgestalten der Neueren und einiger alten Bildhauer, ihre wohlge-

stalteten Charakterstücke, gefallen durch den Ausdruck von Leben und Reiz; die geschaffenen Idealgestalten der alten Griechen geben immer den Eindruck der Hoheit und laden zu einer feyerlichen Stimmung ein.

Wenn man diese letzten unter sich vergleicht, so werden freylich eine Venus, ein Genius, reizender erscheinen als eine Juno, oder ein Jupiter, aber in Vergleichung mit den Madonnen und den Engeln der Neueren werden jene immer ernst bleiben.

Sechszehntes Kapitel.

Physiognomische Darstellung des Menschen: Bildnisse und Charakterstücke.

Die Sculptur kann die Bildnisse lebender Personen lange nicht so allgemein, so treu und so vollständig liefern als die Mahlerey.

Wenn der Körper, den sie darzustellen hat, offenbare Mängel hat, z. E. er ist einäugigt, verwachsen u. s. w., oder wenn er völlig geistlos ist, so ist er gar kein Gegenstand zur Darstellung für sie.

Wenn er aber nothdürftig gut gebauet ist, wenn wenigstens das Gesicht nichts Häßliches zeigt, so kann sie ein Bildniß darnach zu Stande bringen. Aber dann ist sie doch lange nicht an

die Treue gebunden, welche der Mahlerey zur Pflicht wird. Denn da sie eine Schönheit liefern soll, welche ein wohlgefälliges Aeußere haben muß, so kann sie dieß blos durch das Angenehme für die Betastung und durch die Wohlgestalt hervorbringen, und Alles, was diesem widersteht, das muß sie weglassen. Ja! sie muß sogar hin und wieder die Formen darnach abändern, besonders an dem Rumpfe. Selten wird sie einen Körper finden, den sie nicht ein wenig idealisiren müßte, und dieß ist sogar Pflicht für sie, wenn sie anders aus dem Bildnisse ein schönes Kunstwerk machen will. Es ist aber damit nicht gesagt, daß sie gerade feyerlich oder reizend schöne Körper hervorbringen müsse. Genung! wenn sie in der Natur für bedeutungsvolle Schönheiten (vergleiche fünftes Buch neunzehntes Kapitel) gelten könnten, oder wenn sie wenigstens in dem Kunstwerke betrachtet dafür gelten mögen. Hier kann ein nothdürftig gut gebaueter Körper oft durch die Behandlung des Marmors angenehm fürs betastende Gefühl mittelst des Auges, wohlgestaltet durch Stellung, Richtung der Umrisse, Anordnung des Aufrisses, Biegung der Ründung werden, ohne beyde Eigenschaften in der Natur zu haben. Er kann eine ausgezeichnete Bedeutung, ausgezeichneten Geist und Ausdruck durch die Art der Behandlung erhalten. Denn die Geschicklichkeit des Künstlers, dem Wohlgefälligen fürs Auge unbeschadet, die Züge einer gewöhnlichen Indivi-

dualität in dem vortheilhaftesten Moment zu fassen, die Gattung und Art, wozu sie gehört, zu charakterisiren, die Beywerke zweckmäßig zu behandeln, den Marmor zu beleben und zum Fleische zu schaffen, gilt hier statt Bedeutung, Geist und Ausdruck, besonders in Büsten.

Die Sculptur bildet aber auch lange nicht so vollständig nach wie die Mahlerey: denn zur Aehnlichkeit trägt Farbe, Blick, eigenthümliche Stellung und Costüme unendlich viel bey. Die beyden ersten Eigenthümlichkeiten liefert die Sculptur gar nicht, und die beyden letzten Stücke kann sie oft darum nicht liefern, weil sie der angenehmen Betastung mittelst des Auges und der Wohlgestalt zuwider sind. Daher dürfen denn auch mehrere Trachten, z. E. steife Rockschöße, Stiefeln, Haartuppees, gestochene Locken, gar nicht nachgebildet werden, oder das Werk hört auf eine Schönheit nach Gattung und Art zu seyn.

Die Sculptur liefert auch Charakterstücke.

(Vergleiche achtes Buch zwanzigstes Kapitel.)

Von dieser Art sind viele Statuen der alten Dichter, Philosophen u. s. w.

Dreyerley ist dabey zu bemerken:

1) Das Charakterstück muß einer angenehmen Betastung mittelst des Auges und einer Wohlgestalt fähig seyn. Das krumm gewachsene runzlichte schlaffe Alter, vorzüglich das weibliche, ist kein Gegenstand der Sculptur.

2) Der Charakter der ganzen Art, deren Repräsentant die Statue seyn soll, muß in den Formen des Körpers bestimmt ausgedrückt werden können, auf das Beywerk ist nicht viel zu rechnen.

Wer Handwerker, deren Beschäftigungen von keinem Einflusse auf ihre Gestalt sind, in Stein bilden und sie durch ihre Attribute bezeichnen wollte, z. E. einen Uhrmacher mit der Uhr in der Hand u. s. w., würde eine Absurdität begehen. Denn das Wesen der Sculptur geht dahin den Beschauer auf etwas im Steine aufmerksam zu machen, was ihn schon in der Natur, als stereomatisch runde Gestalt betrachtet, intereßirt haben würde.

3) Der Ernst der Kunst leidet nicht, daß man einen lächerlichen Charakter bilde. Der Repräsentant aller Schneider ist kein Gegenstand für die Sculptur, welche einen harten kostbaren Marmor langsam behauet.

Siebenzehntes Kapitel.

Mimische Darstellung des Menschen, und zwar zuerst in der einzelnen Figur.

Ich habe im achten Buche im einundzwanzigsten Kapitel gesagt, daß ich unter der mimischen Darstellung des Menschen diejenige verstehe, welche auf eine bestimmte Handlung schließen läßt, bey der er leidend oder unternehmend intereßirt ist. Ich habe gesagt, daß sie theils pathologisch, theils dramatisch seyn könne, und daß diese Verschiedenheit bereits auf die einzelne Figur zutreffe.

Ich beziehe mich, um in keine Wiederholungen zu fallen, auf das was dort gesagt ist.

Die pathologisch mimische Darstellung des Menschen findet man in dem lachenden Faun, in der schwermüthigen Elektra u. s. w.

Die dramatisch mimische Darstellung findet man in dem Verwundeten, der seine letzten Kräfte anstrengt sich in die Höhe zu richten, in dem ausgefallenen Fechter, in dem Alten, der ihn umwindende Schlangen abwehrt, in dem tanzenden Faun. Alle diese Figuren zeigen deutlich den Grund der Bewegung ihres Körpers an sich selbst.

Auch hier ist es nothwendig, daß die pathologische und dramatisch mimische Figur einen bestimmten und vollständig erklärbaren Ausdruck

durch

durch den bloßen Anblick zeige, damit das Werk nicht zum Räthsel werde. Die Anstrengung, worin wir den Körper sehen, muß uns ganz deutlich auf dasjenige führen, was die Seele des handelnden gewollt hat.

Inzwischen findet sich der Bildhauer hier in gewisser Rücksicht freyer, in anderer eingeschränkter als der Mahler.

Der erste kann einen ausgefallenen angreifenden Fechter oder Soldaten, einen Bogenschützen, einen Läufer bilden, ohne daß wir zu wissen brauchen, was der Fechter angreift, wornach der Bogenschütze schießt, und welches Ziel der Läufer erreichen will. Wir sehen dieß an dem Borghesischen Fechter, an dem Apollo im Belvedere, an der laufenden Diana oder Atalanta.

Das Wesen der Sculptur besteht darin, den Beschauer auf Gestalten aufmerksam zu machen, welche in der Natur als Gestalten diese Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würden. Findet man nun, daß eine gewisse mimische Handlung, die man sich nur in einer bestimmten Begebenheit denken kann, die Gestalt in der Stellung, die der Körper dabey annehmen muß, besonders interessant macht, entweder weil sie die Wohlgestalt vermehrt, oder ein merkwürdiges Muskeln-, Mienen- und Geberdenspiel motivirt, oder auch nur den Charakter des Körpers besonders heraushebt; so läßt sich der Fall sehr wohl denken, worin ich einen lebenden Menschen bitte, sich vor mir in der

Stellung zu zeigen, worin er zu einem Streiche ausfallen, worin er laufen, worin er den Bogen spannen, oder ihn abgeschossen haben würde.

(Vergleiche hiermit mein Werk über Rom 1sten Theil S. 329. 3ten Theil S. 196.)

Kann nun gar der Künstler aus dieser Stellung den Vortheil ziehen, seine Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors und seine Kenntnisse des menschlichen Körperbaues zu zeigen, so ist dieß ein Grund mehr für ihn solche Stellungen zu wählen.

Folgende zwey Regeln sind aber dabey nothwendig zu beobachten:

1) Die Stellung, welche eigentlich nur dann völlig erklärbar seyn würde, wenn sie mit dem Motiv, das sie veranlaßt, zugleich dargestellt würde, und dennoch abgerissen von diesem einzeln dargestellt wird, muß einer so allgemein bekannten Lage und Begebenheit gehören, daß wir um die besondere, welche sie veranlaßt hat, gar nicht verlegen seyn können.

Ein Fechter in einer ausfallenden Lage ist völlig erklärbar, wenn auch sein Gegenpart nicht mit dargestellt wird. Aber ein Mann, der mit offenen Armen zur Umarmung eines andern dargestellt würde, ohne den Gegenstand seiner Zärtlichkeit zu zeigen, würde höchst räthselhaft bleiben.

2) Die Stellung muß von der Art seyn, daß wir sie uns in Marmor gebildet denken mögen.

Die Stellung eines Tänzers in einer mit jedem Augenblick wechselnden Lage ist kein Gegenstand der Sculptur. Die Stellung des menschlichen Körpers nach den Regeln der mahlerischen Würkung und der darauf beruhenden Regel des Contrapostes, mit einem Arme hierhin, dem andern dorthin, das eine Bein vor, das andere zurück, den Obertheil des Körpers rechts vor, den Untertheil links zurück, ist kein Gegenstand der Sculptur. Denn eine solche Lage der Glieder, welche schon in der Mahlerey mit Behutsamkeit angewandt werden muß, hat dort die wohlgefällige und angenehme Füllung der Tafel, die Unterstützung des Farben- und Lichterspiels zum Grunde, welche hier wegfällt.

Der pathologisch mimische Ausdruck, besonders derjenige, welcher einen hohen Grad der Leidenschaft ausdrückt, darf nie auf Kosten der angenehmen Betastung mittelst des Auges und der Wohlgestalt besorgt werden. Denn wenn diese Stücke wegfallen, so verliert das Werk zugleich die äußere wohlgefällige Hülle, ohne welche sich ein schönes Kunstwerk nicht denken läßt.

Dieß ist der Grund, warum so viele antike Statuen, welche körperliche und Seelenleiden darstellen, an mimischen Ausdruck unter der individuellen Wahrheit, welche das Gemählde darstellen kann, bleiben müssen, und geblieben sind. Die ganze Familie der Niobe, die Dirce, die Elektra und eine ganze Menge pathetisch mimisch

dargestellter Figuren sind weit unter der Wahrheit des Ausdrucks, welche ihnen die Mahlerey geben müßte. Sie thun nur so als ob sie litten, möchte man sagen, wenn man sie ansieht. Dieß ist denn auch der Grund, warum so viele Martern, welche im Gemählde gar nicht widerlich sind, in der Statue widerlich werden, und warum ein Milon von Pigal, in dem Augenblick worin ihn der Löwe zerreißt, kein schönes Kunstwerk ist. Nicht darum weil die Begebenheit schrecklich ist, denn das Schrecken und das Mitleid ist bey einer marmornen Statue wahrhaftig nicht weit her, sondern weil der Marmor durch die aufgeschwollenen Muskeln, durch den aufgerissenen Mund, durch die eingekerbte Stirn, das Borstenhaar u. s. w. höchst widerlich für die Betastung wird, und weil die ganze Lage der Gliedmaßen der dem Werk aus Stein eigenthümlichen Wohlgestalt zuwider ist.

Außerdem kann nun die Sculptur, da sie des Zaubers der Farbe und des Helldunkeln entbehrt, und Umsichten liefert, schlechterdings das Widrige, welches die Gestalt durch den Ausdruck des Schmerzes in seiner völligen Stärke erhält, nicht mildern.

(Vergleiche mein Werk über Rom 1sten Theil S. 66.)

Die Sculptur, welche den Blick so wenig wie die Farbe, und das feinere Muskelnspiel der weicheren Theile des Körpers darstellt, kann daher

weder so ganz, noch so allgemein wahr seyn wie die Mahlerey. Sie wird die feineren Bewegungen der Seele, das eigentliche Mienenspiel gewiß nicht glücklich ausdrücken. Es käme auf die Probe an, einige der schönsten Figuren von Raphael oder Gerhard Dow in Marmor hauen zu lassen, um zu sehen, ob sie auch dann noch mimisch interessant blieben.

Eben so sehr wie der Mahler hat sich der Bildhauer zu hüten, daß er den Ausdruck der Leidenschaft nicht übertreibe, und einen Menschen bilde, der ein Abstrakt von Zorn, Liebe und so weiter sey. Die Züge, welche die Bewegungen der Seele charakterisiren, dürfen nicht weiter hervorgehoben werden, als es die mitverbundenen Eigenschaften, welche den Menschen auch in Ruhe als ein Wesen meiner Art charakterisiren würden, zulassen. Ein Mensch, der ganz in ein Symbol einer Leidenschaft verwandelt wäre, würde, wenn ich ihn in der Natur anträfe, für kein specifikes Wesen meiner Art gehalten werden können, mithin findet auch keine Prüfung der Wahrheit des ihm nachgebildeten Scheines statt. Daher das Lächerliche einiger Statuen von Bernini, seiner und der französischen Schule, welche, um mimisch ausdrucksvoll zu werden, jeden Zug anstrengen, verzerren und überladen.

Achtzehntes Kapitel.

Mimische Darstellung mehrerer in Gruppen verbundener Menschen.

Eine Gruppe nennt man in der Bildhauerkunst mehrere Bildsäulen von Menschen, welche durch ein sichtbares und fühlbares Band zusammenhängen, mithin Theile Einer Masse ausmachen. Man nennt zwar zuweilen auch eine Sammlung nicht zusammenhängender Statuen eine Gruppe, z. E. die Gruppe der Niobe, die Gruppe der neun Musen mit dem Apollo u. s. w. Aber dieß geschieht in der Voraussetzung, daß diese Statuen ehemals in einer Masse zusammengehängt haben, oder leicht dazu vereinigt werden könnten. Im Grunde aber sind in der Gruppe der Niobe nur die beyden angeblichen Söhne derselben, die mit einander ringen, und die Mutter mit der Tochter wahre Gruppen. Alle übrigen sind pathologische und dramatische Figuren, die, auch einzeln gesehen, für selbstständige Werke gehalten werden können.

Wenn mehrere Figuren mit einander zu Einer Masse vereinigt werden, und zwar dergestalt, daß die Masse als ein selbstständiges Kunstwerk der nachbildenden Künste betrachtet werden soll, (denn bey Figuren, welche Denkmäler decoriren sollen, verhält sich die Sache anders) so muß meiner Ein-

sicht nach der Grund, warum sie vereinigt werden, aus der Art, wie sie sich gegen einander gebärden, vollständig erklärbar seyn. Die historische und allegorische Deutung reicht dazu nicht hin. Auch nicht die bloße Rücksicht auf die durch diese Vereinigung gehobene Wohlgestalt. Beydes kann mit hinzutreten: aber zugleich muß die Gruppe eine Begebenheit enthalten, die durch den bloßen Anblick aus einander gesetzt, und durch das Herz eines jeden erzählt wird: eine Begebenheit, die man mit einem sichtbaren Vorfall aus dem gemeinen Leben in eine Vergleichung setzen kann. Bey Denkmälern, wie schon gesagt ist, verhält sich die Sache anders.

Die Gruppe zweyer Jünglinge, die sich mit Ruhe umarmen, kann den Castor und Pollux vorstellen, kann in Rücksicht auf die gehobene Wohlgestalt beyder Jünglinge durch ihre Zusammenstellung hervorgebracht seyn. Wenn aber diese Gruppe nicht zugleich auf die Vorstellung zweyer an einander gelehnten Freunde führte: wenn sie, ohne sich zu fassen, als zwey isolirte Menschen auf einem Postamente ständen; so machten sie ein unerklärbares Räthsel aus, das mit nichts Aehnlichem in der Natur verglichen werden könnte. Eben so verhält es sich mit dem trunkenen Bacchus, der sich auf einen Faun stützt: mit der Gruppe des sogenannten Papyrius mit der Mutter, welche für die Umarmung mütterlicher oder schwesterlicher Liebe gelten kann: mit der sogenannten

Gruppe des Pätus und der Arria, deren Erklärung ein jeder in der sich selbst bestrafenden Eifersucht finden mag, die im Blut der Unschuldigen ihre Rachsucht befriedigt hat u. s. w.

Das Süjet zur Darstellung einer Menschengruppe muß also allemal, so wie in der Mahlerey, eine dramatische Begebenheit seyn, die sich mit einem sichtbaren Vorfall aus dem gemeinen Leben vergleichen läßt. Aber kann man nicht die neun Musen mit dem Apollo auf einen Berg zusammenfügen, ohne daß sie einen weiteren Antheil an einander zu nehmen brauchten, als den zusammen zu stehen? Ich antworte: wollt ihr die Figuren nicht nach mahlerischer Art zusammengruppiren, wodurch, wie ich gleich zeigen werde, das Wesen der Bildhauerkunst zerstöret würde, so werdet ihr allemal die Figuren einzeln betrachten, und nichts dadurch verlieren, wenn ihr sie gar nicht als mit andern zusammenhängend beurtheilet: nichts von ihrer Wohlgestalt, nichts von ihrem Ausdruck.

Zu großen Compositionen ist die Sculptur gar nicht geschickt. Um diese mit Vergnügen anzuschauen, müßte man sie aus einer Ansicht, und in einiger Entfernung, um sie im Ganzen zu übersehen, betrachten, und dann ginge die Wohlgestalt, welche der Bildhauerkunst eigen ist, und allemal mit von dem Gefühl der stereomatischen Ründung abhängt, verloren. Es müßte eine Abwechselung in die Gestalten und Stellungen ge-

bracht werden, womit die Schönheit einzelner Figuren und ihr vollständiger Genuß unvereinbar ist. Endlich läßt sich eine wahre und gefällige Gruppirung und Anordnung vieler Figuren in der Bildhauerkunst nicht denken.

Ein Haufen einfärbiger Figuren kann in gar keine Haltung gebracht werden. Und von der Haltung hängt in der mahlerischen Gruppirung unendlich viel ab. Steht die weitläuftige Composition ganz frey, so ist es ganz unmöglich sie gehörig zu gruppiren. Denn wer weist hier dem Beschauer gerade den rechten Standpunkt an? Stellt man sie in eine Grotte, so lassen sie sich nicht in der Maaße ihrer Entfernung gegen einander gehörig abstufen, um der hinteren Figur nicht zu viel oder zu wenig Licht zufließen zu lassen, als daß sie mit den vorderen vereinigt bleiben könnte. In der Natur und in der Mahlerey ist es etwas anders. Durch einen glücklichen Zufall und durch eine besondere Leitung des Lichts kann Haltung hervorgebracht werden. Auch thun die Farben dazu ein Großes.

(Weitläuftiger ist dieser Satz ausgeführt in meinem Werke über Rom Theil I. S. 33.)

Die Figuren, welche der Bildhauer zu seinen dramatischen Darstellungen in Gruppen zu wählen hat, müssen, wie ich glaube, Schönheiten, wenigstens gut gebauete Körper seyn, denen er durch ihre Lage gegen einander eine gemeinschaftliche Wohlgestalt geben kann.

Eine Handlung, welche der Wohlgestalt der zusammengruppirten Figuren widerspricht, darf er nicht darstellen. Die Anordnung, welche der Sculpteur den Figuren giebt, braucht nicht gerade die mahlerische zu seyn. Laocoon ist nicht mahlerisch schön angeordnet, die Kinder sind viel zu klein gegen den Vater, als daß ihr Umriß einen sanft aufgehügelten Berg bilden sollte. Die Profile sind nicht dergestalt hinter einander gereihet, daß der Aufriß einer Weintraube ähnelte. Die Ründung bildet keine Schichten vor- und zurückweichender Profile. Denn die Statue ist nicht bestimmt den Raum einer flachen Tafel zu füllen, und sie ausgehölt erscheinen zu lassen. Hingegen muß der Sculpteur allemal dafür sorgen, daß er die einzelne Schönheit der Figuren durch ihre Vereinigung noch mehr erhöhe, theils indem er dadurch eine reizendere Stellung und Lage der Glieder motivirt, theils indem er sie durch den Contrast der verschiedenen Alter, Stände, Geschlechter u. s. w. wohlgefälliger und interessanter macht, theils endlich, indem er die eine Figur durch die andere, gleichsam als durch ein schmückendes Nebenwerk, hervorhebt.

Plastische Schönheit scheint doch hier allemal Hauptsache zu seyn. Die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks bleibt ihr immer untergeordnet. Vielleicht ist Laocoon das einzige Beyspiel einer möglichen Vereinigung beyder Forderungen in der Sculptur, und auch dagegen lassen sich Zweifel

machen. (Vergleiche mein Buch über Rom 1ster Theil S. 56.)

Die Gruppe der Mutter der Niobe zeigt nicht völlige Wahrheit des Ausdrucks, sie ist der plastischen Schönheit aufgeopfert. Welche Mutter, die ihr Kind vor einem Pfeile schützen will, wird sich so gebärden! Die wirft sich über dasselbe hin, deckt es mit dem ganzen Körper, die zieht nicht aufrecht stehend den dünnen Schleyer über.

Neunzehntes Kapitel.

Das historische und poetische Interesse sind bloße Zugaben zu der Schönheit des schönen Werks der Sculptur. Sie sind ihm nicht wesentlich, liegen aber der Sculptur näher als der Mahlerey.

Jeder Mensch, jede Begebenheit aus dem gemeinen Leben, welche zur Darstellung wohlgestalteter Figuren und Gruppen die Veranlassung giebt, und nicht ins Niedrige fällt, folglich weder mit dem Wesen noch mit dem ernsten Charakter der Sculptur contrastirt, ist ein schickliches Sûjet für dieselbe.

Dieß beweiset der Spinarius, oder der Hirt, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht: (vergleiche mein Werk über Rom 1ster Theil S. 249.) dieß

beweiset das Kind, das mit dem Schwane spielt: (Ebendaselbst S. 215.) dieß beweisen die Menge von Büsten aus dem Alterthume, deren Originale wir nicht kennen: (Ebendaselbst S. 234.) die Menge der Ringer- und Fechterstatuen, die sogenannte Gruppe Cato und Porcia, Bildnisse römischer Eheleute, die an einander ruhen (Ebendaselbst S. 100.) u. s. w.

Also ist die historische oder poetische Deutung gar nichts Wesentliches zur Schönheit einer Bildsäule.

Ja! ich behaupte dreist, daß, wenn nicht die Statue ohnedem eine Schönheit ist, so wird die historische und poetische Deutung sie nicht dazu machen. Viele der älteren Vorstellungen der Götter sind unfähig von der Sculptur dargestellt zu werden, z. E. Bacchus ein alter Mann mit einem ungeheuren Phallus. Der ungestaltete Held Agesilaus würde nie durch sein historisches Interesse eine Statue zur Schönheit heben. Dagegen wissen wir, der Schönheit unbeschadet, von unzählig vielen Statuen gar die Deutung nicht.

Wenn aber die historische oder poetische Deutung dem Wesen der Sculptur unbeschadet hinzutreten kann, so ist sie allerdings eine Zugabe zu unserm Vergnügen, indem wir nun aufgefordert werden, entweder uns des bestimmten Charakters, welcher der Figur in der Geschichte oder in der Fabel beygelegt ist, zu erinnern, und diesen

in den dargestellten Zügen aufzusuchen, oder der bestimmten Begebenheit in gleicher Absicht.

Man darf auch sagen: daß die historische und poetische Deutung der Sculptur näher liege als der Mahlerey. Denn sie ist ganz eigentlich zum Denkmal und zur Iconologie sinnlicher Religionen von jeher bestimmt gewesen. Daher entlehnt der Künstler beynahe immer seine Darstellungen aus der Geschichte und der Fabel, und diese letzte hat ihm sogar mehrere zusammengesetzte Gestalten aus Menschen und Thieren geliefert, welche das Gebiet seiner Vorbilder zum wahren Gewinn für die Kunst vergrößert haben. Der Kreis von Personen und Begebenheiten aus der Geschichte und der Fabel, welcher dem Künstler im Durchschnitt bekannt ist, gehört zu seinem gemeinen Leben.

Zwanzigstes Kapitel.

Allegorische Figuren und allegorische Handlungen in der Sculptur.

Wenn die Allegorie in Gemäßheit des Wesens der Kunst uns belustigen und den Affekt des Schönen erwecken soll; so muß nothwendig die einzelne allegorische Figur zugleich ein Charakterstück, die allegorische Handlung eine dramatisch mimische Darstellung enthalten.

Ich will mich deutlicher erklären. Wer die Sanftmuth blos durch das Attribut eines Lammes bezeichnet, und die Figur ohne Merkmale eines analogen Charakters als ein bloßes Bildniß, oder als eine plastische oder als eine mimische Person darstellt, liefert im Grunde nur eine Hieroglyphe, eine Devise, aber kein Symbol und keine Allegorie. Er giebt mir eine sinnliche Erinnerung an eine unsinnliche Vorstellung. Aber er stellt das Unsichtbare, welches sich aus den äußern Formen abnehmen läßt, gar nicht dar. Wenn ich nicht wüßte, daß eine Figur mit einem Lamme die Sanftmuth bedeuten sollte, so würde mich nichts darauf führen. Ich würde die Figur für eine Hirtinn halten, und das Lamm wäre ein Attribut und kein Symbol. (Vergleiche achtes Buch siebenundzwanzigstes Kapitel.) Wenn er mir aber neben dem Lamme eine edle Figur darstellt, in deren Zügen ich den Charakter der Sanftmuth lese; dann hat er würklich das Unsichtbare, in so fern es sich aus den sichtbaren Formen schließen läßt, nachgebildet.

Wer einen Amor auf einem Centauren reitend bildet, und dem Amor weder den Ausdruck des muthwilligen Treibens, noch dem Centauren den der leidenden Begierde giebt, der liefert blos eine Hieroglyphe, eine sinnliche Erinnerung an die Macht der Liebe. Wer aber diesen Ausdruck an den Formen der gruppirten Figuren zeigt, der liefert würklich das Unsichtbare, welches sich an

den äußeren Merkmalen in der Natur ahnden läßt.

Hieraus fließen folgende Sätze:

1) Widerspricht der Charakter der Gestalt dem symbolisirenden Beywerk, der mimisch dramatische Ausdruck der symbolisirenden Zusammengruppirung, so ist dieß offenbar ein Fehler. Das Beywerk, die beygefügte Figur, machen die Bedeutungen ganz räthselhaft. Von dieser Art würde eine Mäßigung mit dem Zaume in der Hand seyn, die sich wie eine Besessene gebärdete.

2) Widerspricht der Charakter der Gestalt zwar nicht dem Beywerk, oder der mimisch dramatische Ausdruck der beygefügten Figur, sie tragen aber auch nichts zur allegorischen Darstellung bey; so sieht der Kenner auf das Symbol gar nicht. Es ist für ihn gar nicht vorhanden: er beurtheilt die Figur oder die Gruppe, entweder als plastische, oder als mimische Darstellung, oder als Portrait, aber nicht als allegorische Figur oder Handlung.

3) Sehr irrig werden von einigen Schriftstellern bloße Charakterstücke, oder bloße dramatische Gruppen, deren Handlung auf einen moralischen Satz zurückführen können, wenn sie ohne begleitendes Denkmal, ohne begleitende Schrift dargestellt sind, für Allegorien ausgegeben. Die Statuen der alten Gottheiten waren mit nichten Allegorien, wie Sulzer behauptet;

Paris, in dem man den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den erkannte, der den Achilles erlegt hatte, war es eben so wenig. Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, kann keineswegs die Aufopferung fürs Vaterland bedeuten u. s. w. Bey Denkmälern, auf Münzen, die zugleich mit Schrift sprechen, verhält sich die Sache anders. Aber das selbstständige Werk der Sculptur wird, ohne besondere Veranlassung, diese Deutung von dem unbefangenen Beschauer nicht erhalten.

Eine Allegorie ist erst dann vorhanden, wenn Körper mit einander vereinigt sind, deren Verbindung aus ihrer zusammengehenden Bestimmung im gemeinen Leben des Künstlers, folglich auch in der Geschichte und in der Fabel, die dazu gehören, nicht erklärbar wird, die mich folglich auf eine Bestimmung führt, welche sie nur in dem Werke der Bildhauerkunst erhält, nämlich auf die, mir das Unsichtbare sichtbar zu machen. Die Gerechtigkeit mit der Waage ist von dieser Art. Das gemeine Leben und die dahin gehörende Geschichte und Fabel des Künstlers haben die Waage noch keinem bestimmten Wesen als immerwährenden Gefährten beygegeben.

Daher ist auch nicht jedes Attribut gegenwärtig mehr ein Symbol. Diejenigen, welche die Fabellehre des Künstlers und seine Geschichte gewissen Göttern und Helden beygelegt haben, blos um sie daran wieder zu erkennen, sind es keinesweges.

Der

Der Pfau der Juno, der Delphin der Venus, die Schlange der Hygea, die Krone der Könige, die Fasces der Consuls, das Buch des Gelehrten, sind keine Symbole, und machen die Figur, die sie an sich trägt, nicht zu einer allegorischen Darstellung.

Also muß die Verbindung der Körper, die ich vor mir sehe, von der Art seyn, daß sie nicht blos zur Wiedererkennung einer im gemeinen Leben und in der dahin gehörenden Geschichte und Fabel bereits bekannten und bestimmten Person diene. Die Figur oder die Begebenheit muß vielmehr durch die Verbindung ihre bestimmte Deutung erhalten. Das Weib, das ein Lamm trägt, wird dadurch zum Bilde der Sanftmuth. Der Amor, der auf dem Löwen reitet, wird zum Bilde von der Macht der Liebe. *)

4) Hierbey wird nun weiter erfordert, daß die Allegorie völlig verständlich sey. (Vergleiche achtes Buch siebenundzwanzigstes Kapitel.)

5) Daß der unsinnliche Begriff oder Satz an sich schon specifisch interessant oder vortrefflich sey. Denn es scheint unter dem Ernst der Kunst zu

*) Wenn ich hier einige Sätze wiederhole, welche bereits im achten Buche im siebenundzwanzigsten Kapitel ausgeführet sind; so geschieht es, weil gewisse Wahrheiten gegen gemein gewordene Irrthümer nicht oft genung vertheidigt werden können.

stehen, daß sie blos um zu versinnlichen allegorisire.

6) Daß die sichtbare Figur oder Handlung, auch ohne die Allegorie zu Hülfe zu nehmen, mit einer Figur oder einem Vorfalle aus dem gemeinen Leben in einiges Verhältniß gesetzt werden, und entweder für ein Charakterstück, oder für eine dramatisirte Begebenheit gehalten werden könne, die sichtbar verständlich seyn würde.

Ein Mars, der Städte und Länder in einem Mörser zerstößt, die Beredsamkeit, die das Ohr eines Jünglings mit der Kette anzieht, werden nie für sichtbar verständliche Süjets im gemeinen Leben gelten. Das sind Handlungen, die nie gesehen werden.

Hingegen die Zeit, welche dem Amor die Flügel beschneidet, läßt sich mit derjenigen Handlung vergleichen, die wir sehr oft an geflügelten Thieren unternehmen.

7) Die Allegorie muß der Wohlgestalt der Figur oder der Gruppe, wenn sie dieselbe nicht motivirt, wenigstens nicht im Wege stehen, und am allerwenigsten sie beyde häßlich machen.

Eine Wahrheit, welche eine Sonne auf der Brust mit einer Menge Reifen eingehauen trägt, widersteht dem betastenden Gefühl. Eine Gerechtigkeit mit einer Binde um die Augen, welche mir einen Haupttheil der Gestalt entzieht, ist kein Süjet für die Sculptur.

8) Die Allegorie muß zu keinen Vorstellungen von Körpern Anlaß geben, welche sich gar nicht von der Sculptur darstellen lassen. Schon aus diesem Grunde ist die Sonne auf der Brust der Wahrheit etwas elendes, und die Wolke, worauf sie ruht, unter aller Kritik.

9) Auch independent von der Idee, muß das Bild, worunter sie dargestellt wird, der Vorfall aus dem gemeinen Leben, dem sie untergeschoben wird, nichts Lächerliches, Kleinliches, theils für sich, theils in Beziehung auf die Idee enthalten. Das widersteht dem Ernst der Kunst. Die Unschuld, welche sich die Hände wäscht, würde von dieser Art seyn.

Man sieht aus allem diesem, wie eingeschränkt die Zahl allegorischer Vorstellungen ist, die sich für die Sculptur passen: wie wenig Tugenden einen so bestimmten Ausdruck an den äußern Formen des Körpers motiviren, um Charakterstücke abzugeben.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Unmittelbare Belehrung und Besserung ist schwerlich Zweck der Bildhauerkunst. Inzwischen scheint ihr die Bestimmung das Merkwürdige aufzubewahren und das Verdienst zu belohnen sehr nahe zu liegen.

Alles führt in der Bildhauerkunst darauf zurück, daß sie aufbewahren und belohnen, zum Denkmal dienen soll. Ich habe bereits die Ursachen in dem achten Buche im achten und siebenundzwanzigsten Kapitel angegeben.

Daß sie dadurch mittelbar belehren und bessern könne, hat keinen Zweifel. Allein es wird doch immer dabey mehr auf die frühere Disposition des Volks ankommen, als auf die Kunst, ob sie diesen Vortheil zu Wege bringen könne oder nicht.

Unter Nationen, die zur Bilderverehrung überhaupt nicht aufgelegt sind, die sich wenig aus öffentlicher Repräsentation machen, oder ihre Neigung dazu, aus Furcht den Vorwurf der Eitelkeit und den Neid ihrer Mitbürger auf sich zu ziehen, unterdrücken, keine große Versammlungsplätze zu gemeinen Geschäften und Vergnügungen haben, und überhaupt nicht dazu angewöhnt sind in dem Beyfall des Volks die Belohnung ihrer

Bürgertugenden, oder die Befriedigung ihres Ehrgeizes zu suchen; — unter solchen Nationen, fürchte ich, wird die Aufmunterung des Verdienstes durch öffentliche Denkmäler von sehr geringer Würkung seyn. Der große Haufe wird sie immer von der Seite betrachten, wie sie Kirchen und Märkte schmücken. Der Monarch wird sie oft ohne alles Verdienst austheilen, erhalten, sich setzen lassen, und der Erbe des Reichen, der oft kein anderes Verdienst hat als das große Schätze hinterlassen zu haben, wird sie zur Nahrung seiner Eitelkeit und zum Symbol einer prunkenden und erlogenen Dankbarkeit nutzen.

Zweyundzwanzigstes Kapitel.

Ritterstatuen, Bigå, Quadrigå.

Zu den Denkmälern gehören die Ritterstatuen, die Bigå und Quadrigå: Menschenstatuen zu Pferde oder in Wagen mit zwey und vier Pferden bespannt.

Sie können entweder allein stehen, oder an Gebäuden angebracht werden. Die Alten scheinen sie hauptsächlich auf die letzte Art angewandt zu haben. Die Neueren haben sie frey in der Mitte öffentlicher Plätze auf einer hohen Basis angebracht.

Diese verschiedene Art der Aufstellung giebt ihrer Wohlgestalt und ihrem Charakter verschiedene Modificationen. Ein Werk, das allein steht, muß diese Stücke ganz an sich selbst zeigen. Ein Werk, welches zur Decoration eines andern gebraucht wird, wird zugleich in Beziehung auf dieses beurtheilt. Vielleicht würde sich hieraus vieles von demjenigen erklären lassen, was man der Ritterstatue des Marc Aurels, der einzigen, welche wir aus dem Alterthume übrig behalten haben, vorwirft. Ich kenne mehrere der berühmtesten Ritterstatuen, die wir besitzen. Sie haben mir folgende Bemerkungen an die Hand gegeben.

1) Das Werk, die Gruppe, muß im Ganzen Wohlgestalt haben. Daher muß sich die Gruppe gut auf dem Horizonte abzeichnen, und das Auge die Umrisse mit Wohlgefallen verfolgen. Ein schöner Mann auf einem häßlichen Pferde, und ein schönes Pferd unter einem häßlichen Manne thun nicht gut.

2) Die Stellung des Mannes muß zur Wohlgestalt des Ganzen beytragen. Wenn daher der Reiter mit der Steifigkeit der neueren Manege dargestellt wird, welche so wenig Wohlgestalt zeigt, so ist dieß häßlich.

3) Da die Ritterstatue Denkmal, aber zugleich schönes Werk der Kunst ist; so kann der Reiter gar nicht nach den Regeln des Portraits beurtheilt werden. Seine Figur muß daher idealisirt, und das Costüme nach den Forderungen

der Wohlgestalt eingerichtet werden, wenn beydes nicht bereits in der Natur für wohlgestaltet gehalten werden mag.

4) Beyde Figuren zusammen müssen einen gemeinschaftlichen und der Bestimmung angemessenen Charakter zeigen. Wer vor dem Volke aufreitet, galloppirt nicht. Ruhe, oder eine gemäßigte Bewegung muß in dem Ganzen herrschen.

5) Das Pferd darf dem Reiter nicht ganz aufgeopfert werden: aber auch der Reiter nicht dem Pferde. Das wahre Verhältniß von Größe und Vortrefflichkeit, worin beyde Figuren gegen einander stehen müssen, ist äußerst schwer zu treffen. Ich glaube, daß es bis jetzt noch von keiner der vorhandenen Ritterstatuen getroffen sey. Inzwischen ist die Verfahrungsart der Neueren, welche den Reiter dem Pferde aufgeopfert haben, gewiß nicht die richtigere. Die Centauren der Alten könnten vielleicht auf die wahren Verhältnisse führen.

Dreyundzwanzigstes Kapitel.

Uebrige Ehrensäulen, Grabmähler, Statuen zur Decoration von Gebäuden und Fontainen.

Die Ehrensäule, welche ein Werk der nachbildenden Künste seyn soll, muß ganz nach den Regeln beurtheilt werden, die bisher angegeben sind. Je simpler, je weniger sie mit bezeichnenden Merkmalen beladen ist, desto mehr scheint sie ihren Charakter zu erfüllen, der durchaus in Größe und Einfachheit besteht. Es wäre denn, daß sie eine merkwürdige Handlung auf die Nachwelt bringen sollte, welche sich ohne Allegorie und Schrift nicht verständlich machen ließe; oder daß der wohlgefällige Eindruck des Ganzen ansehnlich dabey gewönne, z. E. bey der Victoria, welche den Helden krönt. Grabmähler in Kirchen, auf Kirchhöfen, können als selbstständige Werke der nachbildenden Künste selten beurtheilt werden. Die Bedeutung der Statue wird gemeiniglich durch den Ort, durch das Sarcophag, durch die Schrift zugleich bezeichnet. Sie dient oft zur Decoration eines Gebäudes. Das Grabmahl ist ein sehr componirtes Kunstwerk, bey dem sich mehrere Künste und Kunstarten die Hand bieten. Das Weitere siehe in meinem Werke über Rom im dritten Theile S. 215. und ferner.

Mit den Statuen an Gebäuden und Fontainen hat es die nämliche Beschaffenheit. Der Bildhauer ist hier mehrestentheils nur Decorateur. Der mahlerische Effekt, die Allegorie, der Eindruck aus der Entfernung, alles das kömmt mit in Betracht.

Nur einige wenige Bemerkungen will ich hier beyläufig machen.

1) Sehr weitläuftige Compositionen, und besonders nach den Regeln eines dramatischen Gemähldes eingerichtet, thun nicht die gewünschte Würkung. Zum Beweise dient das Monument des Marschalls von Sachsen zu Strasburg.

2) Eine zu theatralische Decoration widerspricht dem Ernst der Kunst, und zuweilen der Bestimmung. Ein Vorwurf, der einigen Grabmählern und Fontainen in Rom zu machen ist.

3) Die Allegorie, und die Erfindung überhaupt, muß zu keinen widerlichen oder lächerlichen Vorstellungen Anlaß geben. Ein Auge, aus dem beständig Wasser läuft, um die Thränen der Trauer anzudeuten, ist ein triefendes Auge.

Ein Triton, der Wasser aus dem Horn bläset, ist eine glückliche Erfindung; aber ein Triton, der Wasser ausspeyet, ein Knabe, der es pißt, eine Frau, welche es aus den Brüsten drückt, sind es nicht.

Ein weiteres Detail liegt außer den Gränzen dieses Buchs.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Schönheit der Hermen und Büsten.

Unter diesen Hermen und Büsten giebt es Ideale, Charakterstücke, Portraits. Alle Grundsätze, welche auf die Schönheit ganzer Statuen nach ihren verschiedenen Arten passen, passen auch auf Hermen und Büsten, nur daß sie auf den bloßen Kopf eingeschränkt werden, daher hier nichts besonders darüber gesagt wird.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Thiere.

Es scheint, daß, wenige Vorstellungen abgerechnet, die vielleicht zu religiösen Gebräuchen gewidmet gewesen sind, Thiere von den Alten nur gebildet sind, entweder um den Menschenstatuen als Attribute zu dienen, oder um Häuser auswendig und inwendig zu schmücken. In allen diesen Fällen kann man diese Werke nicht als selbstständige Werke der nachbildenden Künste betrachten. Treue findet sich darin selten. Größtentheils ist diese der Wohlgestalt der Gruppe, wozu das Thier gehört hat, der wohlgefälligen Anordnung des Orts, wo es gestanden hat, und dem Ausdruck des Charakters der Gattung aufgeopfert.

Die Neueren sind wahrer in Thiergestalten als die Alten. Da wo diese Wahrheit mit der Wohlgestalt und dem Ausdruck des Charakters zu vereinigen steht, scheint sie mir ein Vorzug zu seyn. Besonders wenn das Thier einzeln in der Absicht aufgestellt wird, um als ein selbstständiges Werk der nachbildenden Künste betrachtet zu werden.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Resultate aus diesem Abschnitte.

Höchster Zweck der runden Sculptur. Grundsätze, welche der junge Künstler und der Kritiker zu befolgen haben.

Aus dem bisher Gesagten folgt, daß die Mahlerey sich von der Sculptur auf mannigfaltige Art unterscheidet. Besonders darin, daß sie nichts vorstellen darf, was in der Natur gesehen nicht für einen interessanten Gegenstand der Prüfung seiner stereomatischen Gestalt gelten würde; daß der Mensch, und zwar der stereomatisch wohlgestaltete Mensch der Gegenstand ihrer Arbeiten ist: daß sich der Mangel dieser Wohlgestalt durch keine Treue, durch keine geistreiche Behandlung, durch keinen interessant physiognomischen oder mi-

mischen Ausdruck gut machen lasse: daß die Statue wenigstens den Schein eines in der Natur für einen regelmäßigen, das heißt für gut gebauet geltenden Körpers enthalten müsse, dem die Sculptur durch Stellung, durch geschickte Behandlung in der Nachbildung eine Wohlgestalt beylegt, die er in der Natur nicht hat: daß die Sculptur die Schönheit des plastischen Körperbaues über die Erfahrungen, ja! sogar über die Begriffe des wohlerzogenen Menschen im Durchschnitt hinausheben könne: daß sie hingegen in der physiognomischen, in der mimisch pathologischen und dramatischen Darstellung des Menschen weit unter der Mahlerey bleibe.

Unter diesen Umständen darf man denn dreist sagen: es liegt in dem Wesen der Sculptur wohlgestaltete Menschen zu liefern, und ihr höchster Zweck ist der, den menschlichen Körper als eine idealisch geschaffene Schönheit darzustellen. Die Griechen, unterstützt durch Vortheile, welche keiner andern Nation so leicht zu Theil werden können, bleiben darunter ewige Muster für den neueren Bildhauer, und je mehr er in ihre Verfahrungsart eindringt, je mehr er sich ihre Anschauungs- und Ausführungsart, kurz! ihren Styl zu eigen macht, um desto mehr wird er sich der Vollkommenheit genähert haben. Nun kann zwar das Bildniß eines nothdürftig gut gebaueten Menschen oder Thieres, wenn der Marmor

sich angenehm mittelst des Auges betasten läßt, die Gestalt, in Umriß, Aufriß und Ründung gut ins Auge fällt, und einen ausgezeichnet bestimmten Charakter zeigt, nothdürftig für ein schönes Werk der Sculptur gelten: der Kritiker ist nicht berechtigt ein solches Bildniß aus einer Sammlung schöner Statuen herauszuwerfen, und dem Künstler, der nichts Besseres liefern kann, den Namen eines schönen Künstlers abzusprechen; aber da die moralische Verbindlichkeit des Menschen allemal dahin geht, dem vollkommensten nachzustreben, was die Kräfte seiner Kunst und seine eigenen zu erreichen fähig sind, so wird des jungen Künstlers Bestreben, nach gehöriger Prüfung seiner Kräfte, auch immer dahin gehen, griechisch idealische Schönheiten des menschlichen Körpers zu schaffen, und des Kritikers Wunsch wird immer dahin gespannt seyn sie zu sehen.

Sollte dagegen irgend eine Schule ihre Statuen nach dem Grundsatze verfertigen, daß die häßliche Natur, den Forderungen eines schönen Gemähldes gemäß, durch mahlerische Würkung wohlgefällig für das Auge, durch ergreifende physiognomische und mimische Individualität, oder gar durch ein moralisches, historisches, poetisches und allegorisches Interesse zu einem schönen Werke der runden Sculptur werden könnte; so würde man dreist behaupten dürfen, sie sey auf einem ganz unrechten Wege, und Werke, die

nach solchen Grundsätzen verfertigt wären, würden, wenn sie gleich die Bernini, Pigal und Falconet zu Urhebern hätten, aus der Klasse schöner Kunstwerke der Sculptur herauszuwerfen seyn. Viel einzelne schöne Eigenschaften wird man ihnen darum nicht absprechen.

Zweyter Abschnitt.

Reliefs.

Erstes Kapitel.

Vom Hautrelief.

Ich verstehe hier unter dem Hautrelief eine flache steinerne Tafel, auf der man Erhöhungen gebildet sieht, welche, obwohl halbrund, den Schein ganz runder Körper in der Absicht enthalten sollen, ein schönes Werk der nachbildenden Künste auszumachen.

Das Hautrelief wird hauptsächlich zu architektonischen Verzierungen gebraucht, und in so fern kann es mich hier nicht beschäftigen. In so fern es aber selbstständiges Kunstwerk der schönen nachbildenden Künste ist, muß ich Einiges darüber sagen.

Die halbrunde Sculptur, das Hautrelief, ist offenbar Nachäffung der ganz runden Sculptur. Alle Grundsätze, welche auf diese zutreffen, treffen auch auf die halbrunde zu, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß wir über Wahrheit und Schönheit nur aus der halben stereomatischen Ründung der Körper urtheilen können und sollen. Es zeigt ein Profil stereomatisch richtig, und zwey andere zur Hälfte. Das vierte läßt sie ganz errathen oder hinzusetzen. Damit der Beschauer diese Anmaßung einräume, wird erfordert, daß man ihn in die Lage setze, die Möglichkeit der Verwechselung einer halbrunden Figur mit einer ganz runden zu ahnden, und daß man ihn zu gewinnen wisse, dasjenige, was allenfalls an dieser Illusion fehlen könnte, zu übersehen.

Die Möglichkeit einen halbrunden Körper mit einem ganz runden in der Natur zu verwechseln, läßt sich nur bey Körpern annehmen, die man unter gewissen Lagen im halben Durchschnitt sieht, und dennoch als ganz vorhanden annimmt. Dieß sind solche, die eine kugelartige Form haben, und weil unter den Gegenständen der Sculptur nur menschliche Köpfe eine solche Form haben, Menschenköpfe. Diese müssen aber immer entweder ganz en façe, oder ganz im Nasenprofile gezeigt werden. Alsdann erhält man von ihnen einen solchen halbrunden Durchschnitt, den man wahr und schön finden kann. Auch ist es nöthig, daß sie ihrer plastischen oder physiognomischen Schön-

heit wegen den Beschauer auffordern, die Wahrheit blos nach dem halben Durchschnitt zu untersuchen, und es damit genung seyn zu lassen. Darstellungen menschlicher Köpfe im Hautrelief, welche mehr als den halben Durchschnitt desselben liefern, sie in Dreyviertelprofilen zeigen, sehen allemal wie eingemauert aus, und thun eine häßliche Würkung. Aus eben diesem Grunde kann man auch keine ganze menschliche Figuren im Hautrelief glücklich bilden, weil, im Nasenprofile gesehen, der Beschauer von dem einen Arme und Beine die ganze Ründung, von dem Kopfe und dem Leibe aber nur den halben Durchschnitt erhält, ganz en face gesehen aber, der Kopf und Leib mehr als den halben Durchschnitt zeigen, hingegen die übrigen Theile kaum die Hälfte. Immer sehen solche Figuren wie eingemauert aus.

Das Hautrelief paßt sich also nur zu Masken plastisch oder physiognomisch schöner Köpfe, besonders wenn sie ganz en face dargestellt werden. Dann kann ich mir einen Abguß, der von einem würklichen Körper abgenommen ist, darunter denken, und die Schönheit der Form und des Ausdrucks rechtfertigt den Künstler, daß er nur dasjenige von seinem Vorbilde abgenommen hat, was man hauptsächlich an ihm zu sehen wünschte.

Zweytes Kapitel.

Basrelief.

Das Basrelief ist eine flache mit dem Meißel bearbeitete steinerne Tafel, auf der sich Erhöhungen bilden, die unter dem halben Durchschnitt der Körper, deren Schein sie darstellen, an stereomatischer Ründung sind, und als Schönheiten der nachbildenden Künste angesehen werden mögen.

Die Friesen, welche architektonische Zierrathen enthalten, können hierher nicht gerechnet werden, da sie zu den decorirenden Künsten, und besonders zu denen des Steinmetzen, des Scalpellino, gehören. Inzwischen dienen Basreliefs beynahe immer zur Verzierung von Gebäuden, Zimmern, Grab- und Denkmälern, und dieß örtliche Verhältniß hat den größten Einfluß auf das Wohlgefällige für das Auge und das Interesse für den Geist des Beschauers, welche man von ihnen erwartet, damit sie für Schönheiten gelten können.

Die Regeln, welche auf die ganz runde und halbrunde Sculptur passen, treffen nicht alle auf die flache Bildhauerkunst zu. Da diese letzte nicht die nämliche langsame beschwerliche Behandlung fordert, so hat sie nicht den Ernst der ersten. Sie läßt im Grunde nur eine Ansicht zu, zeigt nur ein Profil, und auch dieß nicht vollständig.

Dabey hat sie eine Fläche auszufüllen, sie reihet mehrere Figuren zusammen, und da Marmortafeln selten von der Größe sind, um Figuren, besonders mehrere, in Lebensgröße darzustellen, so verkleinert sie gemeiniglich ihr Maaß. Alles dieß unterscheidet sie von der ganz runden und halb runden Sculptur. Auf der andern Seite aber kann sie doch ihre Figuren nicht gut hinter einander auf mehreren Planen hinstellen und die Tafel aushölen: sie kann diesen Figuren keine Farbe geben, und das Licht, welche sie erhalten, kömmt immer von außen. Alles dieß unterscheidet sie von der Mahlerey.

Aus den bisher angegebenen Unterscheidungszeichen fließt zuerst, daß die flache Bildhauerkunst das Wohlgefällige für das Auge gar nicht in der mahlerischen Würkung setzen kann, als deren sie ganz unfähig ist; es fließt aber auch daraus, daß das betastende Gefühl nicht einen gleich starken Einfluß wie in der runden Statue auf das Angenehme haben kann, welches das Basrelief dem Auge darbieten mag. Die Erhöhung ist zu flach, als daß man eben darauf denken sollte, wie sich daran herstreicheln lasse. Inzwischen etwas kömmt es immer mit in Betracht. Alle scharfen eckigten Absprünge und Kanten sind uns zuwider, und wir lieben diejenigen Figuren am mehrsten, deren Contour sich sanft in den Grund verläuft.

Die Wohlgestalt ist es aber hauptsächlich, welche das Wohlgefällige für das Auge bey der

Anschauung des Basreliefs darbietet, und zwar die Wohlgestalt der Umrisse, welche gleichsam wie Blumenranken die Fläche angenehm überziehen. Und hierauf strebt die flache Sculptur hauptsächlich los. Sie sucht uns eine Fläche vorzustellen, an deren Erhöhungen das Auge leicht und mit Wohlgefallen hinläuft und sich fortbewegt.

Dieß bestimmt denn die Wahl der Süjets und der Formen, mit denen sie diese Tafeln ausfüllt. Opfer, Schlachten, Tänze, Aufzüge überhaupt, kurz! alle Gegenstände, welche mehrere sich hinter einander wegbewegende Figuren motiviren, gleichsam die Tafel mit Wellen und Ranken beziehen, sind ihr die liebsten Gegenstände. Sie ist gar nicht eingeschränkt in der Wahl der Formen. Sie kennt beynahe nichts Häßliches als das Steife, Plumpe und Unbewegliche. Gewöhnliche Körper macht sie durch Stellung und Bewegung reizend. Svelte Figuren sind ihr die liebsten. Ja! um sie recht svelt zu haben, untersteht sie sich wohl gar sie ein wenig über die wahren Verhältnisse zu verlängern. Fliegende Gewänder zieht sie den ruhig anliegenden vor, weil sie die Tafel besser füllen, die eine Figur mit der andern leichter verbinden, und überhaupt den Eindruck der sich bewegenden, geschlängelten Wohlgestalt unterstützen. Sie stellt hauptsächlich Menschen und Thiere vor, aber sie versteigt sich zuweilen bis zum leblosen Körper.

Das Interesse, welches sie dem Geiste zu geben sucht, besteht hauptsächlich in der Darstellung schöner Bewegungen des menschlichen Körpers, und in der Darstellung seines physiognomischen und mimischen Ausdrucks, in so fern sich beyde weniger in Mienen als in Gebärden äußern.

Die ruhige ernste feyerliche Schönheit des menschlichen Körpers ist weit weniger Gegenstand ihrer Bemühungen, als die reizende und bedeutungsvolle. Die erste, wie oft gesagt ist, kann vielleicht der Prüfung ihrer Ründung von mehreren Seiten nicht entbehren: dazu kömmt, daß das verkleinerte Maaß der Figuren im Basrelief den Eindruck der Feyer vermindert. Eine andere Folge zieht das verkleinerte Maaß nach sich: die flache Sculptur nimmt nur die Hauptbestandtheile der Wahrheit auf. Sie läßt alles Detail weg, was nicht auf den ersten Blick die Figur als richtig, vollständig und zweckmäßig charakterisirt.

Daher der große Styl in den Basreliefs der Alten, der hier noch auffallender wird als an der Statue. Ein Grund, warum Raphael sie so sehr studirt hat.

Die flache Sculptur charakterisirt ihre Figuren sehr gut, aber weit mehr durch den Bau des ganzen Körpers als durch das Gesicht, welches bey der Physiognomie doch die Hauptsache ist. Eben so sucht sie den mimischen Ausdruck weit weniger in den Mienen als in den Gebärden.

Theils liegt die Schuld an der kleinen Maaße der Köpfe, deren feineres Detail der Meißel nicht genau besorgen kann, theils an der steten Rücksicht, welche die flache Sculptur darauf nimmt, das Auge an Formen hinzuführen, welche eine auffallende Bewegung zeigen. Daher die geringe Abwechselung in den Köpfen der alten Basreliefs, so sehr man auch das Gegentheil behaupten mag; daher der oft unbedeutende oder übertriebene Ausdruck in den Mienen, verglichen mit demjenigen, was die Mahlerey darin zu liefern im Stande ist. Inzwischen ist das Gebärdenspiel in den Werken der flachen Bildhauerkunst gemeiniglich wahrer als in den Werken der runden.

Wenn die flache Sculptur größere Compositionen liefert, so stellt sie, wenn sie anders die Gränzen ihrer Kunst nicht überschreiten will, ihre Figuren alle auf einem Plane hinter einander hin. Höchstens läßt sie zwey Plane in sehr geringer Entfernung von einander zu. Dieß beschränkt theils die Wahl der Süjets, welche sie glücklich bearbeiten kann, indem nicht alle zu solchen reihenweisen Aufzügen geschickt sind; theils die Art, wie sie mehrere Personen an der nämlichen Handlung Theil nehmen lassen kann.

Denn es ist unmöglich die Einwürkung einer Begebenheit auf viele Menschen durch Figuren recht deutlich zu machen, die sich nicht zusammendrängen, sondern einzeln hinter einander herstehen, und oft das Motiv der Handlung einer

vor dem andern nicht sehen können. Auch ist die flache Sculptur wenig darum bekümmert, und beynahe in allen Basreliefs kommen einige Figuren vor, welche als bloße Statisten da stehen, denen man keinen unmittelbaren Antheil an der Haupthandlung anmerkt, und von deren Vereinigung mit den übrigen man keinen andern Grund angeben mag, als den, daß sie die Fläche wohlgefällig ausfüllen sollten.

Drittes Kapitel.

Von den Reliefs, die aus ganz runden, halbrunden und flacherhobenen Figuren bestehen.

Man hat in neueren Zeiten mit dem Relief der Würkung eines Gemähldes nachgestrebt, und einen Block Marmor dergestalt ausgehöhlt, daß man mehrere Plane, ja sogar tiefe Fernen darin vorgestellt, und ganz runde, halbrunde und flacherhobene Figuren darin angebracht hat. Dieß ist ein Mißbrauch, den ich bereits umständlich gerügt habe in meinem Werke über die Mahlerey im dritten Theile S. 235 u. f.

Ich beziehe mich hier darauf, und bemerke nur kurz, daß die Mahlerey und die schattirenden Künste, welche Farbe und Licht in ihrer Gewalt haben, allein im Stande sind, die Entfernung,

worin mehrere auf verschiedenen Planen stehende Körper sich gegen einander befinden, wahr zu machen; daß aber auch, gesetzt die Wahrheit könnte hervorgebracht werden, die Ranken oder wellenförmige Wohlgestalt, welche die Fläche der Tafel fortschreitend überziehen muß, die sanfte allmählige Erhöhung vom Grunde, die beyde wesentlich zum Wohlgefälligen für das Auge in der flachen Sculptur gehören, durch die auf einander gehäuften Figuren nothwendig verloren gehen müssen.

Dritter Abschnitt.

Von einigen mit der Bildhauerkunst verwandten Künsten.

Erstes Kapitel.

Von der Gießkunst.

Man verfertigt Statuen und Reliefs aus Metallen, welche gegossen werden, man verfertigt auch Flächen, worin die Figuren concav erscheinen.

Diese Kunstwerke müssen nach den Grundsätzen beurtheilt werden, welche über Statuen und Reliefs festgesetzt sind.

Nur folgende Bemerkungen sind noch hinzuzufügen.

Eine Statue aus Metall führt allemal Vorstellungen von Ueberwindung großer Schwierigkeiten und von einem kostbaren Metalle mit sich. Dieß giebt ihr einen ernsteren Charakter, aber auch zugleich etwas generisch Interessantes, welches die Statue in Marmor nicht hat, nämlich Pracht und Reichthum.

Eine Statue in Bronze ist erst alsdann angenehm, wenn sie den grünen Firniß der Antiquität an sich trägt; sie wird sich aber auch darum weniger zur reizenden Schönheit schicken, wie die Statue in Marmor.

Ein gegossenes Werk ist nie ganz allein von dem eigentlich schönen Künstler abhängig. Der freye Künstler, der es gießt, hat allemal seinen Antheil an dem Ausfall desselben.

Dazu kömmt die Schwierigkeit der Ausführung. Man ist daher allemal nachsichtiger gegen das gegossene Werk, als gegen das Werk, das mit dem Meißel gehauen wird. Die Pracht, der Reichthum tragen das ihrige mit zu dieser Nachsicht bey.

Zweytes Kapitel.

Boßierkünste in Thon und Wachs. Beyläufig vom gebrannten Thon und Porcellain.

Man boßirt in Thon und Wachs. Es versteht sich von selbst, daß ich hier blos von der schönen nachbildenden Boßierkunst rede. Denn diejenige, welche Vasen formt, geht mich nichts an. Alle Grundsätze, welche auf die Bildhauerkunst passen, treffen auch hier zu, nur mit diesem kleinen Unterschiede, daß Stoff und Schwierigkeit der Behandlung gar nicht in Anschlag kom-

men. Ein Werk aus Thon oder Wachs, das für eine Schönheit der nachbildenden Künste gelten soll, muß daher eine strengere Prüfung aushalten als aus jedem andern Stoffe.

Der Thon wird aber oft zu bloßen Sbozzos, Abozzos gebraucht, zu Skizzen, welche nichts weniger als schöne Werke der nachbildenden Künste sind. Denn es fehlt ihnen Wahrheit und oft Wohlgestalt. Es sind vielmehr Werke einer Zeichensprache, die mit stereomatisch runden Körpern redet, und entweder nur dazu dient, die Geschicklichkeit des Künstlers, oder eine ingeniöse Idee zu versinnlichen.

Man ist darüber einverstanden, daß colorirte Wachsfiguren keine Schönheiten sind. Aber über den Grund ist man es nicht. Die gar zu große Illusion wird dafür angegeben. Aber dieser Grund ist falsch.

Keine einzige colorirte Wachsstatue soll mich, im gehörigen Lichte gesehen, auch nur auf einen Augenblick betrügen, sie für eine lebendige Figur zu halten. Nein! der Grund des widrigen Eindrucks liegt für den Kenner darin, daß er eine bloße Spielerey, Künsteley, statt eines Kunstwerks antrifft, indem diese Nachäffung keine Prüfung der Wahrheit aushält. Ein glatter Körper, der sein Licht natürlich erhält, kann nie wahr gefärbt erscheinen. Für den Nichtkenner aber liegt der Grund darin, daß die Belustigung, welche ihm das Gefühl der Aehnlichkeit giebt,

durch eine Menge von Affekten des Häßlichen, welche zugleich bey ihm erregt werden, zerstört wird.

Denn die ekelhafte Farbe des tingirten Wachses, die starren Glasaugen, die eingefugten Haare, die loddrige Bekleidung: alles das würkt auf die widrigste Art aufs Auge, und durch dasselbe auf mehrere Sinne. *)

Figuren aus gebranntem Thone und Porcelain, können der unendlichen Hindernisse wegen, welche sich der Ausführung entgegen setzen, kaum zu Schönheiten der nachbildenden Künste erhoben werden. Man sieht sie daher mehr wie wohlgefällige Geschöpfe einer Zeichensprache an, welche mit stereomatisch runden Körpern ingeniöse und liebliche Ideen sagt und aufweckt. Sich an der Darstellung der Wahrheit zu belustigen, daran wird niemand denken, der solche Figuren sieht.

*) Ich erinnere mich einmal einen Blinden mit einem starr stehenden Augapfel gesehen zu haben. Nichts gräßlicheres ließ sich denken als diese Unbeweglichkeit an einem Theile des Körpers, den man sich immer als beweglich denkt.

Drittes Kapitel.

Schnitzkunst in Elfenbein und Holz.

Man kann durch diese Kunst gleichfalls Schönheiten der nachbildenden Künste hervorbringen. Alsdann wird erfordert, daß sie die Forderungen erfüllen, welche vorher an eine schöne Statue oder Relief gemacht sind. So sieht man mehrere Arbeiten in Elfenbein von Algardi, besonders Crucifixe; Arbeiten in Holz von Albert Dürer: Charakterstücke.

Sehr oft sind aber diese Arbeiten bloße Werke einer Zeichensprache, welche liebliche oder ingeniöse Ideen mit stereomatisch runden Körpern versinnlicht. Und das läßt man zu, weil Stoff und Bearbeitung keine ernste Nachbildung verlangen.

Viertes Kapitel.

Von der Stempelschneiderkunst.

Die Stempelschneiderkunst gehört nur in so fern zu den schönen nachbildenden Künsten, als sie Werke liefert, die für Schönheiten dieser Künste gelten können. In so fern passen alle Bestimmungen auf sie, welche in Rücksicht der flachen Sculptur gegeben sind, nur mit dem Unterschiede, daß sie für den Geist eines besonderen Interesses durch die Bedeutung und den Gebrauch ihrer Werke fähig ist, dessen sich die übrigen nachbildenden Künste nicht erfreuen, und daß man es folglich mit ihrer Treue so genau nicht nimmt. Da sie die Figuren und Handlungen, welche sie darstellt, mit Schrift erklärt, so fließt daraus, daß der Stempelschneider sich Allegorien und andere sinnreiche Erfindungen erlauben dürfe, die andern Künstlern nicht erlaubt sind, welche durch sich selbst verständlich seyn müssen. *)

Eine große Menge von Münzen und Medaillons gehören aber gar nicht hieher, sondern ent-

*) Auf einer Münze kann ein Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, mit der Umschrift: „Auch Rußland hat solche Söhne;" eine vortreffliche Allegorie auf die Vaterlandsliebe des Fürsten Orlow seyn. Nicht aber im Gemählde.

weder zu bloßen Gegenständen des Gebrauchs wissenschaftlicher Kenntnisse, oder zu Werken einer Zeichensprache, welche unter wohlgefälligen oder nicht wohigefälligen Formen liebliche oder ingeniöse Ideen versinnlicht.

Fünftes Kapitel.

Von dem Schönen in der Steinschneiderkunst.

Die Steinschneiderkunst gehört nur auf gewisse Weise zu den schönen Künsten, in so fern sie nämlich nicht sowohl mit der Seltenheit der Materie spielt, oder blos wohlgefällige Versinnlichungen lieblicher und ingeniöser Ideen liefert, als vielmehr das Würkliche treu nachbildet.*) Es passen auf dieselbe beynahe alle Regeln, die bis jetzt sowohl von den nachbildenden Künsten überhaupt, als auch besonders von der flachen Sculptur gegeben sind. Nur mit dem Unterschiede: die Kleinheit der Darstellungen macht, daß man vorzüglich auf Treue in den Hauptkennzeichen der Wahrheit achtet, und daher Unvollständigkeit in Nebentheilen wohl gar nicht achtet.

*) Das Mantuanische Gefäß in Braunschweig ist daher gar kein schönes Werk der nachbildenden Künste. Es ist blos eine Spielerey mit einem kostbaren vielfarbigen Steine. Die Figuren daran sind höchst incorrect gezeichnet.

Man läßt es daher zu, daß von einer menschlichen Figur Hände und Füße kaum angedeutet werden, und sich beynahe wie ein Hauch verlieren. Man sieht hauptsächlich auf den Reiz der Gebärde, auf den Geist, mit dem der Künstler gedacht und ausgeführt hat. Die schöne Farbe des Steins, seine Kostbarkeit, unterstützen oft den wohlgefälligen Eindruck auf das Auge.

Zehntes Buch.

Von dem Schönen und der Schönheit in den Schattirungskünsten.

Erstes Kapitel.

Begriff und Eintheilung dieser Künste.

Unter den Künsten der Schattirung verstehe ich alle diejenigen, welche den Schein würklicher Körper auf einer Fläche ohne stereomatische Erhöhung, und ohne Treue in der Farbe und in dem gefärbten Lichte liefern. Ihre Nachbildungen haben einige Aehnlichkeit mit dem Effekte, welchen der Abdruck frischer Pflanzen, oder anderer abfärbender Körper in der Natur, auf einfärbigen Flächen hervorbringt. (Vergleiche siebentes Buch drittes Kapitel.)

Es giebt dieser Künste eine unendliche Menge. Z. E. des Camaxeus in einer und in mehreren Farben, des Sgraffitos, die Kupferstecherkunst mit allen ihren Arten, die eigentliche Zeichnungskunst mit allen ihren Arten, die eigentliche Graveurkunst in Metall u. s. w.

Sie

Sie unterscheiden sich von der flachen Sculptur, und denen mit derselben verwandten Künsten, dadurch, daß sie weder stereomatische Erhöhungen noch Vertiefungen bilden: Von der Mahlerey aber dadurch, daß sie keine wahre Färbung und kein wahr gefärbtes Licht liefern. *) Unter sich kommen sie alle darin überein, daß sie Ansichten der vollständigen Gestalt, folglich Umriß, Aufriß, Ründung der Körper, welche sie nachbilden, darzustellen suchen. Da nun die Ründung eines Körpers sich nicht anders als durch Andeutung des Schattens ausdrücken läßt, und die simpelste Zeichnung, wenn sie vollständig seyn soll, diesen Schatten wenigstens durch Drucker in den Umrissen andeuten muß, so habe ich geglaubt diese Künste mit dem allgemeinen Namen: Künste der Schattirung, bezeichnen zu dürfen.

So unnöthig es zu dem mir vorgesetzten Zwecke seyn würde jede dieser Künste besonders abzuhandeln; so nothwendig scheint es mir eine Eintheilung darunter zu machen, nach welchen einige ihrer Werke ganz aus der Klasse schöner Kunstwerke, andere aus der Klasse der nachbildenden ausfallen müssen, und nur wenige als wahre Schönheiten der nachbildenden Künste angesehen werden mögen.

*) Denn selbst ein illuminirter Kupferstich liefert keine wahre Färbung, keinen wahren Ton des Lichts. Er deutet die Farbe nur an.

Denn dadurch, daß dieser Gesichtspunkt bisher nicht gehörig beachtet ist, sind die mehrsten Irrthümer in unsern Theorien über die schönen nachbildenden Künste geflossen.

Zweytes Kapitel.

Alle Werke der Schattirungskünste, welche einen andern Zweck haben als den, den wohlerzogenen Menschen mit dem Scheine der Wahrheit unter begleitenden Affekten des Schönen zu belustigen, gehören nicht zu schönen Kunstwerken.

Es giebt eine Menge von Holzschnitten, Kupferstichen, Zeichnungen, illuminirt und nicht illuminirt, welche die Absicht haben zu unterrichten, zu nutzen, und darum die Gestalten der Körper aufbewahren. Dahin gehören die topographischen Ansichten der Städte, Gegenden, die Aufrisse und Plane von Gebäuden, die anatomischen Darstellungen des Menschen und der Thiere, die Abbildungen, welche zur Erläuterung der Naturgeschichte, der Astronomie, Mechanik, der Münzwissenschaft, der Antiquitäten, der Technologie u. s. w. dienen. Diese Werke würden oft gar keinen Werth haben, wenn man nicht daran dächte, daß sie treue Nachbildungen wahrer Körper wären, deren sinnliche Erkenntniß Nutzen bringen kann. Ja! man darf beynahe behaupten, daß sie

alsdann den grössten Werth haben, wenn sie in der Absicht gearbeitet werden, daß sie, independent von ihrer Brauchbarkeit, von gar keinem Werthe seyn sollen. Ein Werk der Schattirungskünste, dem man die Sorge des Künstlers ansieht, auch independent von der Rücksicht auf den davon zu machenden Gebrauch, als ein Produkt der schönen Künste zu gefallen; ein solches Werk erweckt die Präsumtion gegen sich, daß es unzweckmäßig sey, mithin ist es, so lange bis das Gegentheil erprobt ist, zwar kein häßlicher, aber ein übler oder schlechter Gegenstand. Blos nützliche Zeichnungen und Kupferstiche gehören den Schattirungskünsten als freyen, nicht als schönen Künsten an.

Drittes Kapitel.

Werke der Schattirungskünste, welche einen andern Zweck haben als den, durch Wahrnehmung der Aehnlichkeit des abgenommenen Scheins von todten sichtbaren Körpern mit ihren Vorbildern im Ganzen und im Detail zu belustigen, und durch sichtbare Eigenschaften des Werks Affekte des Schönen zu erwecken, können zwar Schönheiten der schönen Künste seyn, aber nicht der nachbildenden.

Es giebt eine Menge von Kupfern, Holzschnitten, Zeichnungen u. s. w., welche blos zur Verzierung von Büchern, Meubeln, Gefäßen

u. s. w. dienen. Diese gehören den decorirenden Künsten an. Es giebt aber auch eine Menge anderer, welche zwar den Schein würklicher Körper in der Absicht liefern, daß sie als selbstständige Werke betrachtet werden sollen, aber sie nicht mit der Treue im Ganzen und im Detail liefern, welche ein Werk der nachbildenden Künste fordert, folglich auch das Schöne, welches sie an sich tragen, nicht als Werke der nachbildenden Künste, sondern vielmehr als deutliche Hieroglyphen des Sichtbaren und Unsichtbaren besitzen. Mit einem Worte, sehr viele Zeichnungen, Kupferstiche u. s. w. schildern nur dichterisch, und bilden nicht nach. (Vergleiche siebentes Buch fünftes Kapitel.) Sie liefern ein Gerippe von Gestalten, einige Bestandtheile der Wahrheit, welche aber nicht zureichen das Bild als fertig anzusehen, sich an der Uebereinstimmung der Nachbildung mit dem Nachgebildeten zu belustigen, und dasjenige als schön zu empfinden, was man würklich sieht. Solche Darstellungen sind ganz nach den Zwecken des Dichters eingerichtet, sie sind eine sinnliche Zeichensprache, welche es der Einbildungskraft erleichtert, sich vielleicht nach dem dargestellten Körper eine Schönheit zusammen zu setzen, oder dem Verstande sich das Gelesene sichtbar hinzuzudenken u. s. w. *)

*) Zur Erläuterung will ich mich auf einen allgemein bekannten Kupferstich vor dem Don Carlos von Schiller berufen. Hier ist die Königinn mit einigen

Zu solchen dichterischen Bildern gehören nun eine Menge witziger Allegorien, welche den Scharfsinn durch räthselhafte Deutungen unterhalten; die Hogarthischen und Chodowieckischen Karrikaturen, und eine Menge von Kupferstichen, welche schönen Stellen der berühmtesten Dichter, oder interessanten Begebenheiten aus der particulairen Geschichte und Fabel, welche noch nicht zum gemeinen Leben des Künstlers gehört, zu sinnlichen Belegen dienen u. s. w. Wenn man diese dichterischen Bilder völlig ausführen, getrennt von dem erläuternden Buche und der erläuternden Unterschrift, als ein selbstständiges Kunstwerk aufstellen wollte, so würde man bald finden, wie viel noch an Detail hinzugesetzt werden müßte, um das Gerippe zu einem schönen Scheine eines würklichen Körpers auszufüllen, und wie wenig die mehrsten Süjets verständlich und überhaupt brauchbar für Mahlerey und Sculptur seyn dürften.

Man blättere nur eine Bilderchronik, oder einen mit Kupferstichen begleiteten Dichter durch, um sich von der Richtigkeit meiner Behauptung

Zügen der antiken Idealgestalt vorgestellt, und der dichterische Haufen findet eine Schönheit. Aber der Kenner der nachbildenden Künste muß sogleich sehen, daß dieser Kopf blos die Hieroglyphe eines wahren Kopfes ist; denn die Zeichnung ist eben so incorrekt als unbestimmt, kein specifikes Weib in der Natur kann so geformt seyn.

zu überzeugen. Inzwischen sind diese Hieroglyphen für Menschen, die mehr Anlage und mehr Geschmack zu und an der Dichtkunst haben, vielleicht von größerem Werthe als wahre Schönheiten der nachbildenden Künste. Und das mögen sie immerhin seyn, nur muß man nicht die letzten nach dem Maaßstabe der ersteren messen.

Viertes Kapitel.

Die Künste der Schattirung sind also entweder dichterisch schildernde, oder nachbildende. Als nachbildende nehmen sie aber entweder Gemählde und Werke der Sculptur zum Vorbilde, oder sie ahmen die Natur auf eine eigenthümliche Art nach.

Nie muß man bey Beurtheilung einer Zeichnung, eines Kupferstichs u. s. w. die Betrachtung aus den Augen setzen: hat der Künstler hier blos dichterisch schildern, oder hat er treu nachbilden wollen. In dem ersten Falle hat er genung gethan, wenn er die Hauptbestandtheile der Wahrheit der Gestalten, in so fern sie erforderlich sind ein verständliches und zweckmäßiges Zeichen zu liefern, auffaßt, und dadurch eine Vorstellung versinnlicht, welche meine Seele in eine strebende Lage versetzt, dergleichen der Dichter in mir zu erwecken sucht. Giebt er dem Zeichen zugleich eine wohlgefällige Gestalt, desto besser.

Ein weiteres Detail über diese Art poetisch zu schildern liegt außer dem Zwecke dieses Buchs. Ich verweile also nur bey denjenigen Werken der Schattirungskünste, welche für Schönheiten der nachbildenden Künste gehalten werden können. Diese sind von doppelter Art, sie ahmen entweder die Würkung des Gemähldes und des Basreliefs nach, oder sie ahmen die Natur auf eine ihnen ganz eigenthümliche Art nach.

Wenn sie die Würkung des Gemähldes nachahmen, so verlangen wir, daß sie nicht blos die Zeichnung und das Helldunkle wieder liefern, sondern auch die Farbe und das gefärbte Licht andeuten sollen, und daß überhaupt die ganze Manier des Mahlers in dem Kupferstiche oder in der Zeichnung wieder erscheine. Dieß haben einige der größten Kupferstecher zu erreichen gewußt. Man unterscheidet in ihren Werken die Farben, den Ton, die Manier des Mahlers. Uebrigens treffen auf Werke dieser Art dieselbigen Grundsätze zu, welche bey Beurtheilung eines Gemähldes angewandt werden müssen, und es bleibt dabey nur die einzige Bemerkung zu machen übrig, daß ihr Hauptvorzug in der ausgezeichnet treuen Darstellung des Vorbildes und in der pikanten Würkung des Helldunkeln gesucht wird. Wenn die Künste der Schattirung die Würkung der flachen Sculptur nachahmen, so besteht der Vorzug ihrer Werke hauptsächlich in der Wiederlieferung der stereomatischen Ründung. So sind

einige Basreliefs von de Witt en camayeu gemahlt besonders darum schön, weil die Figuren so vorspringen, als ob man sie greifen könnte. Uebrigens treffen auch hier die Grundsätze zu, welche in Ansehung des Basreliefs festgesetzt sind.

Da zu solchen Nachbildungen von Gemählden und Basreliefs schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Künstlers erfordert werden, so gehören sie allerdings zu den Werken der schönen nachbildenden Künste, vorausgesetzt, daß zugleich der schöne Zweck erfüllt wird.

Fünftes Kapitel.

Von dem charakteristisch Schönen in den Werken der Schattirungskünste, welche die Natur auf eine ihnen eigenthümliche Art nachbilden.

Wenn aber die Schattirungskünste auf eine ihnen eigenthümliche Art die Natur nachahmen und schöne Werke liefern, so kommen verschiedene Grundsätze in Betracht.

Das Angenehme, welches sie dem Auge darbieten, besteht in der Farbe der Fläche, welche sie bezeichnen, und in derjenigen, womit sie bezeichnen, mithin in dem Angenehmen ihres Zusammenstehens. Daher die Sorge, welche die eigentlichen Zeichner, die alten Etruscischen Vasenmahler, die Bachs, die Seidelmann, die le Prince

u. s. w. darauf gewandt haben, angenehme Manieren zu erfinden, und bald alla Saepia, bald mit mehreren Kreiden und Farben, auf verschiedenen Gründen ihre Figuren darzustellen. Zu dem Angenehmen dieser Werke gehört ferner das Spiel der hellen und dunkeln Partien, wie z. E. in Rembrandts Kupfern.

Das Wohlgefällige besteht in diesen Künsten in der Wohlgestalt, welche die Fläche durch die darauf gezeichneten Figuren erhält, und diese Wohlgestalt kann entweder die mahlerische seyn, oder die der flachen Sculptur, mithin entweder mehr die angehügelte Berg- Weintrauben- Schichtenartige, oder die Ranken- und Blumenförmige. Dieser letzten haben die antiken Vasenmahler nachgestrebt. Jener die neueren Zeichner. Mit beyden kann die den Körpern in der Natur eigenthümliche Wohlgestalt zusammengehen. Und es scheint, daß Künste, welche des Zaubers der Farben entbehren, sich besonders bestreben sollten, nicht blos die Fläche, sondern auch die einzelnen Figuren in derselben wohlgestaltet erscheinen zu lassen. Inzwischen beweisen die Zeichnungen vieler Niederländer, und besonders die Kupferstiche Rembrandts, daß es hierauf nicht wesentlich ankomme.

Das generisch Interessante ist, charakterisch für diese Künste, die Reinlichkeit, Nettigkeit, und zugleich das Ungezwungene der Behandlung.

Dieß sind die schönen Eigenschaften, welche ein Werk der Schattirungskünste, das die Natur auf eine eigenthümliche Art nachahmt, charakterisiren, in so fern es dem Auge wohlgefällig werden soll.

Interessant für den Geist wird es durch das vortrefflich und specifisch Interessante in Bedeutung, Geist, Ausdruck. Diese Vorzüge können theils in dem Süjet selbst, theils aber auch in der Ausführung liegen. So sind die Zeichnungen eines la Fage, eines Rembrandts u. s. w. bedeutungs-, geist- und ausdrucksvoll durch die Ausführung. Ja! in einer Kunst, welche nur so wenige Bestandtheile der Wahrheit liefern kann, wird die Geschicklichkeit des Künstlers, seine eigenthümliche Anschauungs- und Fassungsart, seine Empfindung, seine Geschicklichkeit, sein freyer Schwung der Hand, mehr als in jeder andern in Betracht gezogen. Daher ist es hier erlaubt den Beschauer ganz eigentlich darauf aufmerksam zu machen, daß hier ein origineller Kopf gedacht, ein ungewöhnliches Auge gesehen, ein sehr feines Herz gefühlt, und eine kecke Hand gezeichnet hat. Hier ist also der Spirito, der esprit der Italiener und Franzosen wohl angebracht, und etwas charakteristisch Schönes. Inzwischen muß dieser Geist nicht in Abentheuerlichkeiten ausarten, oder zur Unbestimmtheit und Unrichtigkeit verleiten. Durch das Geistreiche heben sich denn auch die Werke der größten Zeichner und Schattirer, der antiken Vasenmahler, der Raphaels, der la Fage,

der Rembrandts u. s. w. jedes nach seiner Art und Manier.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die schönen nachbildenden Schattirungskünste in der Wahl ihrer Sujets nicht eingeschränkter sind wie die Mahlerey. Ja! es scheint sogar, daß sie noch freyer darin sind als diese. Denn die Behandlung ist leichter, der Stoff, der Regel nach, noch geringer am Werthe, die Bequemlichkeit ihre Werke dem Auge zu entziehen größer, und die Darstellung minder vollständig. Daher leidet man eher Darstellungen physisch ekelhafter Gegenstände, weil die Farbe sich nicht mittelst des Auges dem Gaumen und der Nase aufdringt, eher Darstellungen moralisch schmutziger Handlungen, weil das Papier dem Anblick des großen Haufens entzogen werden kann, eher Verstümmelungen, Verdrehungen des Körpers, weil das Geistreiche der Behandlung es gut machen kann u. s. w.

Einen großen Vortheil haben die Schattirungskünste in Rücksicht auf Verständlichkeit dadurch vor der Mahlerey zum voraus, daß sie das dargestellte Sujet mit untergesetzter Schrift bezeichnen dürfen. Inzwischen muß diese dem Beschauer nur auf die Spur helfen, nicht aber allein erklären.

Sechstes Kapitel.

Begriff einer Schönheit der eigenthümlich nachbildenden Künste.

Ein schönes Werk oder eine Schönheit der schönen Schattirungskünste, welche eigenthümlich nachbilden, ist also eine von schönen Fertigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen bearbeitete Fläche, welche durch den treuen Schein specifiker Profile würklicher Körper, in so weit er sich ohne Färbung und stereomatische Ründung liefern läßt, wohlerzogene Menschen belustigt, und zugleich durch das angenehme Zusammenstehen des bezeichneten Grundes mit der Bezeichnung, oder durch das angenehme Spiel des Helldunkeln, durch die wohlgestaltete Füllung der Fläche, durch Nettigkeit und Ungezwungenheit der Behandlung dem Auge wohlgefällig, dem Geiste des Beschauers aber interessant wird, durch eine hervorgehobene geistreiche Anschauungs- und Darstellungsart.

Unter diesen Begriff passen die Zeichnungen der größten Meister, ihre radirten Blätter, die Camayeus von Polidoro und der antiken Vasenmahler.

Ende.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, 1757-1822

Charis oder Ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Kü
nsten

Bd.: Zweyter Theil

Leipzig 1793

Art. 242 a-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258696-9
VD18 80067921